И. М. Шумская

Музыкальное творчество как социокультурное явление

Монография

Минск БНТУ 2006

УДК 008:78.01
ББК 85.310.00
Ш 963

Рекомендована к изданию кафедрой культурологии Белорусского государственного университета культуры и искусств

Шумская, И.М. Музыкальное творчество как социокультурное явление: монография / И.М. Шумская. -- Мн.: БНТУ, 2006. -- 121 с.

ISBN 985-479-377-X

Работа посвящена одному из важнейших явлений культуры – музыкальному творчеству, которое автор рассматривает как социокультурный феномен, раскрывая его понятие, генезис, функции, специфику и тенденции развития. Центральной темой научного исследования является анализ творческой деятельности композитора. Значительное место в монографии занимает выявление особенностей музыкального творчества в контексте перехода к постиндустриальной эпохе.

Предназначена для научных работников, преподавателей вузов и музыкальных училищ, магистрантов, аспирантов, а также для широкого круга читателей, интересующихся проблемами современной художественной культуры.

Рецензенты:
доктор философских наук, профессор Н.И. Крюковский;
доктор философских наук, профессор В.А. Салеев

ISBN 985-479-377-X

ВВЕДЕНИЕ

Из числа тех загадок, которые ставит перед людьми бытие, одной из наименее разгаданных является творчество. Несмотря на обширное количество трудов, посвященных данной теме, проблема творчества – вечная, самая насущная и жизненная. Творческая деятельность является движущей силой культуры, она на протяжении многих веков привлекает к себе внимание исследователей, и вместе с тем большая часть этого "айсберга" остается за пределами изученного. Необходимость строгого определения предмета исследования в случае обращения к столь сложным феноменам, как музыкальное творчество, сопряжена с разграничением, по крайней мере, двух самоценных проблемных уровней: предметом какой науки является музыкальное творчество; и что, в свою очередь, выступает предметом его самого.

Традиционное понимание музыкального творчества представляет его как тип художественной деятельности, и вряд ли в этой связи нуждается в аргументации его теоретическая принадлежность к искусствознанию и эстетике, хотя узость подобного подхода очевидна. Особенно это обнаруживается тогда, когда речь идёт о специфике отношения (или отношений) к миру, его неповторимости в рамках музыкального целого и вместе с тем явной детерминированности его некими фундаментальными законами, лежащими за пределами музыкальной технологии и выразительности. В этом случае музыкальное творчество становится предметом теории и истории культуры, исследующей исторически обусловленные типы человеческой духовности в её наиболее репрезентативных и подлежащих социальному наследованию формах.

Совершенно очевидно, что историческая наука и весь комплекс связанных с ней понятий не просто применимы к музыкальному творчеству, но служат своеобразным индикатором, посредством которого могут быть уловлены его разнообразные виды и формы: от эпохальных стилей и жанров до формально-образных систем и способов конструктивного воплощения творческих замыслов. Фактически история музыкального творчества есть история творящих её людей. И потому изучение творческой личности в контексте культуры, а культуры в контексте исторической эволюции творческой личности – два важнейших аспекта в постижении человеческой сущности. Есть ещё одна область знаний, чьи теоретические достижения позволяют выявить специфику музыкальных коммуникативностей, скрытые механизмы процессов музыкального восприятия, чувственных и рациональных процедур художественного акта – от создания до функцио-

нирования музыкального произведения. В данном случае мы имеем в виду психологию творчества, позволяющую исследовать многообразную сущность музыкально-творческого процесса. Не подлежит сомнению и тот факт, что глобальная информатизация культуры и музыкального творчества в частности, выдвигает новые требования к изучению данного явления. Здесь неизбежно возникает необходимость обращения к методам теории информации, и синергетики.

Место музыкального творчества в культуре определяется тем значением, которое имеет в общественном сознании пласт человеческих эмоций и переживаний. И хотя современную культуру многие исследователи не без основания называют "визуальной", у нас есть не меньше оснований считать ее "акустической" культурой, поскольку музыка заполняет собой практически все сферы жизнедеятельности человека – производство и быт, политику и спорт, массовые коммуникации и досуг, религию и медицину. Музыка более органично, по сравнению с другими видами искусства, способна передавать тончайшие нюансы эмоционального состояния личности. Этим объясняются присущие музыке большие возможности в воздействии на внутренний мир человека. Использование этих возможностей зависит от художественного уровня создаваемых произведений, а также от особенностей их восприятия, что, в свою очередь, во многом определяется характером осуществления процесса музыкального творчества, эстетической деятельностью музыканта и слушателя, а также от объективных социокультурных факторов.

В настоящее время в науке назрела необходимость исследования музыкального творчества не только как разновидности художественной деятельности, но и в соотнесении его с социальным пространством, важнейшим субъектом которого является творческая личность. Социокультурное значение музыкального творчества определяется степенью его взаимосвязи с индивидуальными, групповыми и общесоциальными факторами, воздействующими на культурную среду, в которой оно (музыкальное творчество) актуализируется.

ГЛАВА I. КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

§ 1. Музыкальное творчество, его структура и функции

Музыкальное творчество является одной из наиболее ярких разновидностей творчества в целом, интерес к изучению особенностей которого с каждым годом все более возрастает.

В системе современных гуманитарных наук трудно встретить более сложный и интересный предмет исследования, нежели творчество, в характеристиках которого обычно противопоставляются два подхода: идеалистический, трактующий творческий процесс как нечто бессознательное, иррациональное и даже мистическое, и диалектико-материалистический, указывающий на определенные логические закономерности в нем.

Очевидно, что феномен творчества и творческой личности должен рассматриваться при помощи обобщения данных, накопленных различными научными дисциплинами: философией, психологией, искусствоведением, эвристикой. К числу современных ученых, посвятивших свои труды изучению этой проблемы, относятся: Г. Альтшуллер, Р. Арнгейм, Л. Выготский, Дж. Гилфорд, Я. Пономарев, Т. Рибо, С. Рубинштейн, П. Энгельмейер, П. Якобсон и другие. Однако до сих в науке нет единства мнений относительно вопросов, касающихся как творчества в целом, так и музыкального творчества в частности.

По нашему мнению, музыкальное творчество может анализироваться в двух направлениях. В первом случае под *музыкальным творчеством* подразумевается процесс создания новых элементов музыкальной культуры (непосредственно музыкальных произведений, вариантов их исполнения и научных трудов, посвященных музыкальному творчеству), во втором – явление культуры, включающее в себя совокупность музыкально-творческих продуктов, созданных за определенный период времени в рамках отдельной культурной системы (цивилизации, страны, общества, эпохи).

Следует отметить, что, с одной стороны, статус явления культуры музыкальное творчество обрело не сразу, а лишь в процессе долгого эволюционного развития. С другой стороны, сам творческий процесс всегда протекает в тесной взаимосвязи с культурообразующими факторами, ввиду чего нам представляется целесообразным последовательный анализ музыкального творчества и как процесса, и как явления культуры.

Обращаясь к самой сути понятия, мы встречаем следующие определения творчества -- это "сплав восприятий, осуществленный новым способом" (П. Маккеллар), "появление новых сочинений" (Х. Меррей), "предрасположение совершать и узнавать новшества" (Ж. Лассуэль), "деятельность ума, приводящая к новым прозрениям" (Н. Жерар), "целенаправленная деятельность человека, создающая новые материальные и духовные ценности, обладающие общественным значением" (И. Гутчин).[1] Одно из первых определений творчества можно встретить у Аристотеля, который понимал его в широком смысле слова: творить, по Аристотелю, означает создавать то, чего ранее не существовало.

Останавливаясь на первичной форме музыкального творчества – собственно музыкально-творческом процессе, подчеркнем, что *музыкальное творчество* в данном контексте понимается нами как вид художественной деятельности, связанной с восприятием, переработкой и ретрансляцией художественной и иного рода информации, отображаемой в самих музыкальных произведениях или их интерпретации. В качестве средства отображения человеческих чувств используются музыкальные звуки, которые, в свою очередь, есть результаты сочетания индивидуальной творческой деятельности человеческого сознания и той или иной степени развития художественной культуры конкретного общества.

Структура музыкально-творческого процесса состоит из нескольких уровней: восприятие художественной информации, ее переработка (непосредственно процесс работы над музыкальными композициями) и ретрансляция или исполнение.

Рассматривая процесс восприятия художественной информации с позиции музыкального творчества, необходимо учитывать специфику этой деятельности человека. Ее особенностью является процесс трансформирования субъективных впечатлений в музыкальные образы, выступающие как форма психического отражения комплексного воздействия художественных средств музыки. Актуализация музыкального образа может осуществляться в трех формах:

-- как акустический феномен, детерминируемый физическими свойствами звуков (интенсивность, частота колебаний, спектр);

-- как феномен восприятия нотного текста, фиксирующий взаимодействие структурных уровней музыкальной композиции (мелодия, гармония, ритм, фактура);

---

[1] Цит. по: Розет И.М. Психология фантазии. Мн., 1977. С. 16.

-- как эмоциональная программа, формирующаяся в сознании и чувственной сфере человека, связанная с его индивидуальными проявлениями (воображением, чувствами, волей).[2]

Переработка разнообразной, преимущественно художественной, информации – самый сложный и многогранный этап музыкально-творческого процесса.

Исследователи, художники на протяжении веков по-разному понимали такое неоднозначное явление, как творчество, и своими представлениями о нем составили картину удивительной двойственности творческого процесса: с одной стороны, осознанная, четко представляемая деятельность, с другой -- проявление особых "недеятельных" непостижимых моментов: вдохновения, фантазии, поразительной легкости выражения идей и т.д. Творческое просветление созревает в середине диалектического континуума: "сознательное – бессознательное" или "рациональное -- иррациональное". К рациональным механизмам, задействованным в творчестве, относятся мышление и воля, к иррациональным -- воображение, фантазия, ассоциативные связи, вдохновение, интуиция.

Необходимо отметить, что двойственность творческого процесса сказывается и на появлении двух типов творцов: у первого приоритетна рационально-профессиональная основа, у второго -- эмоционально-вдохновенное, интуитивное проявление таланта. Порой такие характеристики переплетаются и перемежаются между собой, актуализируясь в конкретных творцах и в отдельных периодах их творчества.

Р. Уоллес выделяет четыре стадии процесса творчества: приготовление, инкубация, озарение, проверка.[3] Озарение здесь является центральным творческим моментом. Это интуитивное схватывание искомого результата. Поэтапность творческого процесса нашла отражение в трудах А. Брушлинского, Н. Левитова, Я. Пономарева, П. Энгельмейера и др.

Я. Пономарев, понимая творчество как источник и механизм развития личности, выделяет четыре фазы творческого процесса: "Первая фаза (сознательная работа) -- подготовка -- особое деятельное состояние, являющееся предпосылкой для интуитивного проблеска новой идеи; вторая фаза (бессознательная работа) -- созревание -- бессознательная работа над проблемой, инкубация направляющей идеи; третья (переход бессознательного в сознание) -- вдохновение -- в

---

[2] Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1963. С. 95.
[3] Цит. по: Розет И.М. Психология фантазии. Мн., 1977. С. 52.

результате бессознательной работы в сферу сознания поступает идея решения (например, открытия, изобретения, созидания нового шедевра литературы, искусства и т.п.) вначале в виде гипотезы, принципа, замысла; четвертая фаза (сознательная работа) -- развитие идеи, ее окончательное оформление и проверка".[4]

По нашему мнению, такое разделение творческого процесса отражает его суть лишь схематически. На самом деле жестко закрепленной последовательности не существует. Было бы неверным исходить из того, что последующий этап начинается лишь после завершения предыдущего. Каждый из этапов – необходимый и целостный компонент творческого процесса, и вместе с тем они постоянно проникают друг в друга, выявляя взаимозависимость.

Творческое мышление реализуется на двух уровнях: неосознанном, где ведущую роль занимают эмоционально-аффективные состояния, и на уровне сознания, где очевидно проявление таких психических форм, как мышление и воля. Творческая установка личности на неосознанном уровне представляется эвристической программой, тесно связанной с механизмами обратной связи, в которых учтено влияние эмоций. Видение мира под тем или иным "углом зрения", отбор жизненных деталей, фактов на начальном этапе творческого процесса управляется эмоциональным отношением. Чувства, эмоциональные состояния, перестраивая систему поведения, создают, независимо от того, осознаются ли они в данный момент, направленность внимания, стремление реагировать определенным образом. Сознательный уровень установки проявляется в стремлении художника к воплощению воспринимаемой действительности в конкретных художественных образах.[5] При этом осознанные и неосознанные моменты взаимодействуют; осознанные в период становления художественного видения -- волевые устремления, обучение, наблюдательность, творческая манера могут переходить в сферу бессознательного, то есть креативная реализация своего отношения к миру и людям становится привычкой.

Как сознательным, так и неосознанным в процессе художественного творчества является восприимчивость художника к конкретным чувственным сторонам жизненных явлений, его сосредоточенность на определенной сфере жизненных наблюдений, что обусловлено связью интуиции с пережитым опытом. В свете психологической теории установки интуиция детерминируется

---

[4] Пономарев Я.А. Психология творчества и педагогика. М., 1976. С. 17.

[5] Кирнос Д.И. Индивидуальность и творческое мышление. М., 1992. С. 120.

активным поиском жизненного материала в соответствии с определенной направленностью личности творца. Творческий импульс, являясь психологически своеобразным пусковым сигналом к началу творческого процесса, обусловлен в конечном счете системой отношений к действительности, которая регулирует процесс предварительного накопления жизненного материала.

Исполнительское творчество включает два этапа, аналогичных по своей направленности слушательской и композиторской деятельности. Первый связан с процессом осознания художественного содержания, которое формируется уже на основе соотнесения зафиксированного в партитуре интонационного материала с жизненным и музыкальным опытом исполнителя. На втором – сложившийся в сознании образ с помощью музыкально-исполнительских средств получает свое воплощение в реальном интонационном процессе. Музыкальная память, в свою очередь, определяет интонационный фонд, на основе которого происходит осмысление интонационных моделей в развертывании музыкального целого. Формирование его возможно лишь в процессе музыкального мышления.

По способу фиксации музыкальная память может выступать в двух формах: внутренней, или естественной (фиксация в человеческом сознании) и внешней, или искусственной (нотная, граммофонная, магнитная и другие формы записи).

Эмоциональное отношение к действительности, являющееся результатом как психофизиологических данных художника, так и его социальных отношений, часто, не будучи осознанным, осуществляет прогнозирование будущего. Эмоции и активность создают предрасположенность личности к тем или иным впечатлениям, мыслям. Эмоциональный подъем содействует появлению состояния озарения, вдохновения, которое в творчестве ярче всего проявляется в тех видах искусства, где физические усилия, технический, материальный аспекты невидимы в художественном результате постороннему взгляду. Легендой стали такие музыканты, как Н. Паганини, Ф. Лист, Ф. Шаляпин, С. Рахманинов, формирующие на сцене во время концерта иллюзию великого магического действа, создаваемого как бы вне "технической работы".

Вдохновение является тем состоянием, когда с предельной мощью раскрываются все творческие возможности личности; бьют полным потоком все источники энергии; разум, воля, воображение, фантазия как бы устремляются в одном направлении, стимулируя друг друга. Хорошо известны слова П.И. Чайковского о том, что вдохновение – это такой гость, который никогда не посещает ленивых. Вдохновение

не может заменить ни знаний, ни мастерства, но, разбудив способность мгновенно обозреть более широкий круг явлений и обострив интуицию, помогает схватывать их внутреннюю организацию и угадывать то, к чему может привести только скрупулезное изучение действительности.

Способность вдохновения быть ферментом творческих возможностей личности усиливает также и интуицию, а последняя в свою очередь, сокращает ход логического мышления и, как бы минуя цепь доказательств, приводит прямо к выводу, угадав его еще до проверки фактами. Интуиция тем ярче, ее вмешательство в процесс творчества тем действеннее, чем большим опытом обладает творец, чем шире и глубже его знание мира. Ее механизм заключается в следующем. В различных частях тела одновременно протекают бесчисленные жизненные процессы. Одни из них являются сознательными (например, произвольные мышечные движения), другие бессознательными (выделения желез внутренней секреции, движения кишечника), а третьи обычно бессознательны, но при желании могут быть включены в сознание (дыхание).[6]

Преимущество сознательных видов активности состоит в том, что они поддаются целенаправленному регулированию со стороны воли и интеллекта. Однако слабостью сознательного разума является то, что в каждый данный момент времени он может иметь дело только с одной задачей.

Гармоническое взаимодействие между сознательным и бессознательным играет особенно важную роль в механизме интуитивного мышления. Если человек в гораздо большей степени обладает властью над природой, нежели понимает ее законы, то это происходит потому, что его сознательный интеллект в состоянии одновременно постигать лишь одну идею, в то время как его действиям помогает весь подсознательно хранимый запас опыта и идей. Исходя из этого, Г. Селье заключает: "Поскольку интуитивная умственная деятельность может протекать только без участия сознательного контроля, подлинно научный анализ интуиции невозможен".[7]

К. Ясперс, рассуждая о природе сознания, писал: "Наше сознание опирается на бессознательное, оно все время вырастает из бессознательного и возвращается к нему. Однако узнать что-либо о бессознательном мы можем только посредством сознания. В каждом созидательном действии нашей жизни, особенно в каждом

---

[6] Наумчик В.Н. Воспитание творческой личности. Мн., 1998. С. 14.

[7] Цит. по: Наумчик В.Н. Воспитание творческой личности. Мн., 1998. С. 15.

творческом акте нашего духа, нам помогает бессознательное, присутствующее в нас".[8]

А. Бергсон высказал идею о том, что художники принадлежат к числу "совершенных существ", которые все познают интуитивно, схватывая мир широко универсально. Они проникают в мир глубже обычных людей, который ограничивается "чтением наклеенных на предметы ярлыков".[9]

Дж. Гоуэн утверждает, что понять творчество гениев можно лишь исходя из того, что в основе этой уникальной способности лежит доступ к собственному подсознанию. И хотя способность конкретного человека ограничена горизонтами эпохи и "базовыми знаниями", подсознательные образы зачастую бывают пророческими. Дж. Гоэун высказывает такое оригинальное мнение: "Мы слишком долго рассматривали мозг как устройство для решения проблем… А его правильнее рассматривать как приемное устройство, которое при тщательной настройке может принимать сигналы, всегда наличествующие, но доступные лишь для самых тонких приборов при оптимальных условиях функционирования".[10] Этим, по мнению учёного, объясняется огромный разброс в уровне одарённости.

Восприимчивость мозга к информационным сигналам, безусловно, у людей неодинакова, и творческие личности, мозг которых настроен на более широкий диапазон волн, в этом смысле превосходят других. Они как бы являют собой специфический приемник для определенных информационных сигналов. Р. Мэй утверждает: "Коллективное подсознание отдельного индивидуума уходит корнями в созидающую структуру вселенной, т.е. бесконечность. Вызывая на бой Бесконечность, человек вонзает шпагу в самую глубину своей собственной души".[11]

Н. Серов также ведет речь о полевых структурах личности, проводя параллель между подобными современными терминами и древними понятиями “душа”, “дух”. При этом он полагает, что физическим субстратом надсознания-сверхсознания (которое «отвечает» за творческую интуицию) является некое коллективное силовое поле, которое создается в непроизвольном физическом общении людей и воспринимается мозгом на подсознательном уровне.

---

[8] Цит. по: Вишнякова Н.Ф. Креативная психопедагогика. Ч. 1. Мн., 1995. С. 120.

[9] Цит. по: Тайны сознания и бессознательного: Хрестоматия / Сост. К.В. Сельченок. Мн., 1998. С. 328.

[10] Цит. по: Гончаренко Н.В. Гений в искусстве и науке. М., 1991. С. 260.

[11] Цит. по: Мэй Р. Искусство психологического консультирования. М., 1994. С. 24.

Рассмотрение энтропийных процессов в замкнутых и открытых системах, теория систем Берталанфи, вероятностно-статистические процессы, моделирование биоэволюции на ЭВМ – все это стало своеобразным “предварительным” материалом для проведения новых исследований в области специфики музыкального мышления. Речь в данном случае не идет о перенесении биологических методов на почву теоретического музыкознания, а о признании некоторого общего механизма эволюции систем самого разного свойства, будь то кристаллография, молекулярная химия или культурология.

Энерго-информационное взаимодействие человека с космосом стало одной из основных проблем научных исследований XX столетия. Еще в первой половине века А. Чижевский писал о том, что значительная роль в процессе общения человека с космосом принадлежит звукам, звуковым сигналам. Именно они служат энергетическими передатчиками сложнейшей информации, содержащейся в мощных потоках космической энергии, излучаемой звездами, солнцем, другими космическими телами.[12] Как творческая синергия человека с космосом, т.е. их единство и взаимодействие, осознается процесс художественного творчества. Идея художественного произведения рождается при присоединении к космическим вибрациям, подключении к пространственной, космической мысли (ноосфере по В. Вернадскому, космической энергии по А. Чижевскому, информационному полю (Г. Шипов, А. Акимов)).

По нашему мнению, энергию, необходимую для творческой деятельности, несут информационные потоки, фиксируемые человеческим мозгом. Художник как бы является трансформатором этой энергии, переводящим космические излучения в тот или иной вид творчества, кодируя их в своих произведениях. Немецкий композитор-авангардист К. Штокхаузен говорил: "Я передаю вибрации, которые перенимаю. Я действую подобно транслятору, переводя потоки космической энергии, а также ритмы универсума в музыкальные ритмы".[13] И таким "переводчиком", по мнению А. Тертеряна, может быть далеко не каждый, а лишь тот, кто обладает особым даром слышать неслышимое -- вибрации Земли и космоса.

Однако было бы неверным признать то, что композитор в процессе создания и исполнитель в процессе исполнения музыкального произведения, только воспроизводят заданную извне информацию,

---

[12] Чижевский А.Л. Земное эхо солнечных бурь. М., 1976. С. 292.

[13] Цит. по: Тертерян А. Спасти большое искусство // Советская музыка, 1988. № 7. С. 16.

т.к. процесс творческой синергии человека с космосом – это процесс диалога, в котором сам художник влияет на мир, привнося организующую силу своей мысли в космическую беспредельность.

По мнению Е. Магницкой, сознание композитора в процессе создания художественного произведения проходит несколько состояний – вакуума, хаоса, космоса. Состояние вакуума – бесконечно-однородное поле сознания, которое потенциально содержит все многообразие будущих элементов. Его можно сравнить с возникновением в сознании образа звука – представления до момента его появления. После вакуумного состояния в сознании возникает импульс, и оно переходит в хаотическое состояние. В хаосе сознания еще господствуют силы деструкции, но уже начинается перевод континуального потока образов в некие дискретные формы, а также его трансформация потенциала в энергию, которая происходит на стыке проявленного и непроявленного миров. Наконец, космос сознания проявляется в упорядочивании, структурализации хаоса контрастных элементов. Ввиду этого Е. Магницкая полагает, что отдельный звук в сознании композитора соответствует энергетическому импульсу в звучании физического космоса, кластеры – энергетическому потоку, сверхмногоголосные блоки – физическому полю, звуковысотные колебания – космическим вибрациям.[14]

Эксперимент, проведенный американскими учеными, которые в течение одного года фиксировали колебания магнитной среды, а затем сжали их до одного часа, привел к выводу о том, что мозг композитора кодирует художественную информацию, сжимая ее во времени примерно в 8 760 раз (365 дней в году по 24 часа в сутки сжаты до 1 часа).[15]

Проблему кодирования мозгом информации еще в 60-е гг. исследовал профессор Принстонского университета К. Прибрам, экспериментально установивший, что накопленная в мозге информация кодируется по принципу голограммы. Также психические структуры мозга при кодировании информации осуществляют временное сжатие по принципу фрактальности, когда одна и та же структура воспроизводит себя множество раз, но в ином пространственном объеме и временном масштабе. При этом мозгу фактически отводится лишь роль системы гибкого сопряжения потоков в биополе с информационными потоками в физическом теле. Для того, чтобы мозг был способен передавать в информационную

[14] Магницкая Е.А. Творческая интерпретация космоса. М., 1996. С. 24.
[15] Магницкая Е.А. Творческая интерпретация космоса. М., 1996. С. 32.

систему тела, то есть в систему нервных центров и волокон, принятый от полевых структур поток информации с требуемой скоростью, он должен не только обладать способностью структурно её отображать, но и уметь быстро изменять свою структурированность во времени.[16]

Если соотнести биоритмы мозга с ритмической пульсацией в музыке, можно увидеть, что чередование звуков со скоростью трех в секунду будет сходно с дельта-ритмом. Этот ритм можно услышать в "Лунной сонате" Л. Бетховена, во многих ноктюрнах Ф. Шопена. Есть основания полагать, что в процессе восприятия музыкального ритма биоритмы мозга непроизвольно настраиваются на его частоту. При этом наиболее сильные переживания могут возникнуть в момент резонанса – совпадения доминирующего биоритма с частотой музыкально-ритмической пульсации.[17]

Так как, по определению С. Рубинштейна, приобретенная информация о действительности одновременно оценивает связанные с ней отношения, то правильным является и то, что в действительности огромная энергия музыкального творчества способствует развитию не только эмоциональных, но и интеллектуальных способностей.[18]

Музыкальные структуры представляют в своей логической форме подобие эмоциональной жизни, отражают различные динамические модели нашего внутреннего опыта. "Музыка, -- пишет А. Лосев, -- открывает глубочайшую и захватывающую сущность там, где раньше, казалось бы, царила все та же прискучившая всем и монотонная обыденность. Да, душа, текучая и неустойчивая, вся процесс и порыв, вполне равна тому или другому музыкальному аккорду и музыкальной гармонии, то бедной и тихой, то бурной и гордой. И только в музыке, становясь лицом к лицу к жизни, мы видим всю нашу обыденную склонность к абстракции, и видим, как все простое и ясное в переживаниях связано глубочайшими мистическими корнями с Мировой Душой, бьющейся в каждой маленькой человеческой личности".[19]

Таким образом, музыкальное творчество предстает в виде диалектического движения субъектно-объектного содержания в его тончайших проявлениях. Композитор в процессе своей творческой деятельности сознательно или неосознанно уходит в ирреальный мир художественных конструкций, не только отображая предметности

---

[16] Четвериков В.И. Душа – чувство мира. Ч. 1. Мн., 1998. С. 175.
[17] Петрушин В.И. Музыкальная психология: Учебн. пособие. М., 1997. С. 164 – 165.
[18] Рубинштейн С.Л. Проблемы общей психологии. М., 1973. С. 278.
[19] Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 318.

материального мира, но и создавая при этом новую эстетико-художественную действительность.

Обращаясь к рассмотрению *музыкального творчества как явления культуры*, заметим, что в данном контексте понятие музыкального творчества включает в себя понятие *музыкального искусства*, к которому относят музыкальные произведения и варианты их исполнения, обладающие значительной культурной ценностью и имеющие статус шедевров. Кроме того, музыкальное творчество выступает как составной элемент *музыкальной культуры*, т.е. системы таких отношений, которые возникают в процессе восприятия музыки, обучения ей, а также создания, воспроизведения, анализа и оценки музыкальных произведений. Иначе говоря, в систему музыкальной культуры помимо музыкального творчества как такового включается еще и широкий спектр явлений культуры, в числе которых: музыкальное образование и воспитание; музыкальная жизнь; музыкальная критика и теоретико-методологический анализ музыкальных произведений; изготовление и сбыт инструментов, средств воспроизведения музыки и носителей музыкальной информации; организационно-управленческая деятельность в сфере шоу-бизнеса и многое другое.

Содержание музыкального творчества выявляют художественно-интонационные образцы, которые проявляются через мысли и чувства музыканта (как композитора, так и исполнителя). Другими компонентами музыкальной выразительности становятся мелодия, лад, гармония и ритм, метр и темп, динамические оттенки, инструментовка и т.д.

Музыкальное творчество, как часть музыкальной культуры, содержит в себе и жанровую структуру, при этом основными жанрами музыки являются оперный, симфонический, камерный, инструментальный, вокально-инструментальный, вокальный и другие, причем музыкальные жанры и формы в процессе исторического развития изменяются и обогащаются. Стержневой основой музыкального творчества является стиль, который в значительной степени отображает социокультурную специфику той или иной эпохи, в рамках которой осуществляется музыкально-творческая деятельность.

Вместе с тем, музыкальное творчество выполняет ряд важных функций, содействующих развитию личности и ее самоопределению в обществе. К числу основных относятся следующие функции: [20]

а) *общественно-преобразующая.* Освоение и преобразование окружающей действительности является важнейшей потребностью

[20] Борев Ю.Б. Эстетика. 3-е изд. М., 1981. С. 132.

человека. Музыкальное творчество, служившее изначально утилитарно-магическим целям, постепенно занимает место самостоятельного явления культуры, осмысление которого способно изменять внутренний мир людей.

б) *познавательная.* Процесс познания человеком окружающего мира весьма разнообразен и может протекать в различных формах. Музыкальное творчество -- одна из таких форм. Посредством музыкально-творческой деятельности человек лучше узнает самого себя, раскрывает свою индивидуальность, а при ознакомлении с продуктами творчества – познает сущность породившей их культуры.

в) *художественно-концептуальная.* Музыкальное творчество в большинстве случаев служит выражению национально-этнического начала и представлению особого мировоззрения той или иной социокультурной группы. В эпоху современности музыкальное творчество выступает как эффективное средство высказывания различных, зачастую полярных идей и концепций, как способ демонстрации своего отношения к миру.

г) *информационная и коммуникативная.* Человек, как существо социальное, нуждается в общении с другими людьми. Одним из каналов коммуникации является слуховой. С его помощью мы можем воспринимать художественную информацию, закодированную в тех или иных музыкальных произведениях.

д) *воспитательная.* К числу уникальных свойств музыкального творчества можно отнести возможность как эмоционального, так и рационального воздействия на личность. При прослушивании, исполнении и сочинении музыки человек переживает катарсическое состояние, а определенный настрой, заложенный в музыкальных произведениях (например, в патриотических песнях) способен мобилизовать внутренние силы человека, изменить его настроение и даже способ реагирования на окружающую действительность.

е) *внушающая или суггестивная.* С древнейших времен сила музыки приравнивалась к магическим средствам влияния не только на людей, но и на животных. Мистическая сила музыкальных звуков, предстающих в особой комбинации, способна оказывать как созидательное, так и деструктивное влияние на людей, что явственно подтверждает современная массовая музыкальная культура.

ж) *эстетическая.* Прослушивания музыки и занятия музыкальным творчеством формируют эстетические вкусы и представления, изменяет ценностные ориентации личности, пробуждает в ней творческое начало.

з) *гедонистическая*. Музыка способна дарить человеку минуты подлинного духовного наслаждения, делать его счастливым, предоставляя возможность отождествления с миром прекрасного.

При всем многообразии рассмотренных выше функций, стоит отметить также исключительную способность музыки говорить с людьми на "непосредственном языке души", обращаясь к сфере подсознания.

Таким образом, музыкальное творчество выступает как весьма значимое явление художественной культуры, роль которого заметно возросла в последние десятилетия. Активное творческое начало в человеке и формы его последующего воплощения в сфере музыкального творчества в частности служат основой развития культуры, ее движущей силой. Кроме того, музыкальное творчество как вид художественной деятельности предоставляет личности широчайшие возможности в области приобщения к духовной культуре, формирования эстетических вкусов и ценностных ориентаций, реализации творческого потенциала, социализации и коммуникации.

§ 2. Генезис музыкального творчества

В обширном культурном наследии человечества музыкальное творчество занимает особое место. Как средство самовыражения и самоутверждения личности музыка не сравнима ни с одним видом искусства, поскольку процесс ее создания требует соединения в гармоническом единстве чувств и мыслей, душевных порывов и высоких устремлений разума. Поэтому проблему эволюции музыкального творчества необходимо исследовать в целостном контексте общественной жизни, во взаимосвязи и единстве идеального и реального, этического и эстетического, субъективного и объективного, единичного и всеобщего.

Под эволюцией музыкального творчества мы понимаем его последовательно-историческое развитие, в отличие от динамики, которая рассматривает музыкальное творчество в ракурсе смены различных социокультурных фаз. Вместе с тем, следует отметить, что эти явления существуют параллельно, и потому детальное рассмотрение одного, как правило, неизбежно приводит еще и к анализу другого.

Художественное развитие человечества заключает в себе два противоположных процесса: с одной стороны, от синкретизма к образованию отдельных видов искусств, с другой – от обособленности к синтезу искусств, их теснейшему взаимодействию. Данное явление

не могло не затронуть и музыку, выступающую в роли неотъемлемого элемента художественной культуры.

По нашему мнению, музыкальное творчество своим появлением обязано не только особенностям человеческой жизнедеятельности, но и, прежде всего, пространственно-временным характеристикам, являющимися теми самыми координатами, которые задают форму существования всех реальных объектов и явлений нашего мира.

Музыка преобразует звуко-временную среду и отражает действительность в ее всеобщих ритмико-акустических качествах. Фактически появление музыки совпадает с моментом сознательного отделения человеком музыкальных звуков от шумовых. Эта первичная стадия музыкального творчества обусловила появление специфических критериев определения того, что относится к музыке как таковой.

В. Бартоломью утверждает, что “шумом называется звук, воспринимаемый сам по себе и настолько сильный или же настолько нерегулярный (либо и то и другое вместе), что кажется не имеющим тона”, но при этом он же добавляет: “конечно, нет четкой разницы между тоном и шумом”.[21] Это утверждение приобретает особый смысл в современную эпоху, когда в музыкальном творчестве активно используются различного рода шумовые эффекты, иначе говоря, происходит возврат к архаической форме художественного синкретизма.

Несмотря на то, что музыкальные звуки, условно ограничиваемые высотой от 16 Гц до 4 – 4,5 кГц, воспринимаются и животными, музыка по своей сути является специфически человеческим видом художественной деятельности, поскольку только человек способен осмысленно создавать разнообразные гармонические построения, равно как и комбинировать их с шумовыми эффектами.

Относительно происхождения музыки в XIX в. и начале XX в. были выдвинуты гипотезы, согласно которым ее истоками явились интонации эмоционально-возбужденной речи (Г. Спенсер), пение птиц и зовы животных (Ч. Дарвин), ритмы работы первобытных людей (К. Бюхер), их звуковые сигналы (К. Штумпер), магические заклинания (Ж. Комбарье).

Предыстория музыкального творчества восходит к доисторическому периоду. На этой ранней стадии человеческого существования музыка не представляла еще самостоятельного вида искусства. Первоначально она была неразрывно связана с другими видами общественной деятельности.

---

[21] Bartholomew W. T. Acoustics of Music. Englewood Cliffs. N.-Y., 1942. P. 159.

Именно музыкальный язык оказался главным "скрепляющим веществом" всего художественного комплекса, который древние греки называли "мусическим". При этом ни первобытная культура, ни народное творчество последующих эпох не знали "музыки в чистом виде", предназначенной для сосредоточенного слушания.

Многочисленные древние мифы, которые свидетельствуют о первобытных культурных отношениях, представляют нам сведения о том, что у своих истоков художественная деятельность руководствовалась и мотивировалась магическими представлениями о пользе. В культуре древности отображались природные явления и жизненные ситуации, поскольку люди верили в то, что эти подражательные воспроизведения магически воздействуют на якобы существующие в таинственном внешнем мире силы мифических духов и демонов.

Как отмечает М. Вебер в своей работе "Рациональные и социологические основания музыки", примитивная музыка на очень ранней ступени своего развития была в значительной мере отнята у чисто эстетического наслаждения и подчинена практическим целям – прежде всего магическим, в особенности же апотропейным (культовым) и целям экзорцизма (врачевательным). Но одновременно с этим, она в своем развитии подпала под действие стереотипизации, во власти какой непременно оказывается любой магически значимый объект, идет ли речь о созданиях изобразительного искусства или же о средствах мимики, декламации, пения или (как то обычно бывало) обо всех о них вместе взятых – с целью оказать влияние на богов и духов. “Коль скоро всякое отклонение от формулы, практически доказавшей свою действенность, уничтожало ее магическую силу и могло вызвать гнев сверхчувственных существ, точное запоминание звуковых формул становилось – в самом буквальном смысле слова – вопросом жизни или смерти, а "фальшивое" пение – святотатством, какое можно было искупить лишь немедленным умерщвлением виновного; поэтому можно предполагать, что стереотипизация канонизированных (по какой-либо причине) звуковых интервалов могла достигать исключительного предела”.[22]

Так, например, историк Саагун рассказывает, что у племени ацтеков, населявших некогда долину Мехико, был бог музыки, поэзии и празднеств по имени Шочипилли. Пение и танцы находились в числе обязательных предметов в ацтекской школе. На каждой ритуальной церемонии, коих у ацтеков было множество, должны были присутствовать профессиональные певцы и танцоры; им подыгры-

---

[22] Вебер М. Избранное. Образ общества: Пер. с нем. М., 1994. С. 492 – 493.

вали музыканты на различных инструментах – флейтах, свистках, раковинах, трещотках, сделанных из тыквы и палки, гонгах, барабанах.

Танцоры увешивали себя ракушками, костями, медными колокольчиками, и во время танца все это радостно гремело. После церемонии многие оставались на пиршества, устраиваемые в домах богачей; там они наслаждались музыкой, чтением стихов; специальные развлекатели, состоящие на службе у знати, разыгрывали различные сценки. Стихи читались под мерный ритм барабанов и мелодию флейт. Гости часто пели и пускались в пляс. Однако на празднествах во дворце Мотекусомы тех, кто сфальшивит или собьется с ритма, поджидала горестная участь. Их заключали под стражу, а затем умерщвляли.[23]

Судя по шаманским культам палеоазиатских народов (Северная Гвинея), эскимосов (американское заполярье), папуасов (Новая Гвинея), аборигенов Австралии никакое священнодействие, будь то просьба о дожде или хорошей охоте, обряд погребения, свадьбы, инициации – ничто не обходится без ритуальной пляски, песнопений, игры на простейших музыкальных инструментах. В то же время, наряду с ритуально-магическими, сакральными песнопениями-стихами-плясками-представлениями (этот синкретизм сохранялся почти до эпохи Возрождения, а в фольклоре – и до наших дней), складываются и другие, параллельные заклинательным и молитвенным, формы искусств, рожденные в недрах быта повседневной жизни. Таким образом, первобытный синкретизм имел две основных ипостаси: 1) ритуально-магические формулы; 2) бытовые подпевки и обряды.[24]

Вся совокупность мифов говорит о магической силе музыкального подражания. Ши Да, легендарный китайский арфист, своим пятиструнным инструментом укрощает ветры и жар солнца, благодаря чему могли прорастать зерна и развиваться живые организмы; согласно египетскому мифу о дочери бога солнца Ра, ее дикий и изменчивый нрав мог быть укрощен лишь с помощью музыки и танца, сопровождавшимися магическими заклинаниями; известные из скандинавского эпоса Калевалы Вяйнямёйнен и Лемминкяйнен были всемогущими волшебниками именно в силу того, что могли пением и музыкой подчинить себе всю природу; лютня Орфея магически действовала на живое и мертвое, а волшебство его игры на кифаре подчиняло своей власти потусторонний мир. И, наконец, восточнославянский мифический герой Боян, внук языческого бога

---

[23] Ацтеки: Империя крови и величия / Пер. с англ. М., 1997. С. 154.

[24] Юхвидин П.А. Мировая художественная культура: От истоков до XVII века. М., 1995. С. 14.

Велеса, также славился своим умением петь, играть и зачаровывать этим окружающих. Пастух-музыкант в белорусском фольклоре воплощает народные представления о райской жизни в единстве с природой.

Определяющая формула, заключенная в мифических сказаниях, сводится к следующему: звуки музыки обуздывают демонические силы и помогают человеку ощутить себя частицей мировой гармонии.

Таким образом, встречаются два типа первоначального понимания музыки, исторически существующие параллельно: первый полагает, что открыл в элементарном воздействии музыки чуждую и неукротимую природную силу, другой, напротив, допускает именно устранение в музыке этой чуждости, укрощение этого необузданного первичного элемента в сознании.

Достойно внимания то обстоятельство, что легенды о возникновении музыки и инструментов являются органической составной частью мифов, которые повествуют о происхождении земледелия, скотоводства, использовании огня, а также об основании первых городов. Фактически эволюция музыкального мышления явилась частью общего процесса развития психической деятельности человека, в свою очередь, зависимой от производительной деятельности, и, соответственно, ступенчатый принцип музыкального мышления должен был возникнуть как следствие познания путем создания первобытных инструментов и изучения простейших законов акустики.

Первобытно-синкретическая утилитарная деятельность носила конкретный характер. Те ее стороны, которые взаимодействовали с ритмико-акустическими свойствами внешнего мира, также были весьма конкретными. Исполняя, например, магический охотничий танец, сопровождаемый словами и звуками, первобытный человек стремился воспроизвести и движение животного, и звуки, им издаваемые. Однако с усилением обобщенности звуки постепенно теряли те особенные черты, которые придавали им индивидуальные свойства того или иного природного звука. “Человек постепенно приучался воспринимать звуки как определенные качества действительности, которые способны были возбуждать эстетическое удовлетворение уже помимо их конкретно-предметной значимости”.[25] Воздействуя на звуковую среду, человек выделяет в ней ее общие качества, и таким образом приближает к себе, стремится разрешить существующее между ними противоречие.

[25] Крюковский Н.И. Логика красоты. Мн., 1965. С. 366.

Хотя магически-художественная деятельность – в противовес производственной – и не оказывала непосредственного влияния на объективный внешний мир, однако через миметическую репродукцию она формировала человеческую природу, обогащала чувственно-абстрактное мышление человека; т.е. не только делала более успешной продуктивную деятельность, но и способствовала развитию сущности человека.

Под знаком мистически-магического переживания начинается тот этап развития музыки, в ходе которого человек осознает значение различных музыкальных форм. Однако осмысление самого феномена звучания впервые наблюдается лишь после расцвета родового общества. Этот процесс можно реконструировать на основе передаваемых из поколения в поколения мифов.

“Зрелое родовое общество вырабатывает уже собственный "звуковой знак", своеобразный "родовой герб"; оно отличает свою собственную мелодически-ритмическую форму от всего, что привносится извне и враждебно ей; наконец, родовое общество предпринимает попытки – в ходе развития первобытнообщинной формации, развития классового общества и государства – установления самой звуковой системы, канонизации абстрагированных из музыкальной практики мелодически-ритмических форм,” – отмечает М. Вебер.[26]

Процесс эволюции музыкального творчества тесно связан с эволюцией общественной жизни, поскольку последняя всегда находит свое отображение в системе музыкальных средств, методов и оценок музыкальных произведений. “Искусство, -- писал Л. Выготский, -- это общественный инструмент, при помощи которого в колесо социальной жизни вовлекаются самые интимные и самые личные стороны нашей сущности. Более правильным было бы сказать, что чувство не становится социальным, а наоборот, оно становится личным, когда каждый из нас переживает произведение искусства, становится личным, не теряя при этом своей социальной значимости".[27]

Трактовка музыкальных форм как аналога объективному бытию и проблема ее отношения к истории составляют опорные пункты некоторых социологических концепций, касающихся смысла музыки (в частности, теория Т. Адорно). Однако бытие здесь понимается не как особенный общественный универсум; и потому отношение музыки к истории предстает не в однозначном виде, не как простое противостояние, но в амбивалентном качестве. В качестве параллели

---

[26] Золтан Д. Этос и аффект: История философии музыкальной эстетики. М., 1977. С. 15.
[27] Выготский Л.С. Психология искусства. Мн., 1998. С. 326.

"подлинной" социальности и отрицания "неподлинной" музыка в своих формах одновременно и воспроизводит и отрицает общественные структуры.

"Принцип единства, -- отмечает Т. Адорно, -- который пришел в музыку извне, со стороны общества, как черта авторитарности, господства, принцип, который имманентно обусловил ее строгую структурность, оказывает давление и в музыкально-эстетическом контексте. Внутри искусства растет жало социального. Музыка ведет себя так, будто каждый играет сам за себя и в итоге возникает целое, но целое обеспечивается только организующим и выравнивающим центром, который в свою очередь отрицает всякую спонтанность отдельного индивида".[28]

Представляя собой специфический способ художественного освоения мира, музыкальное творчество детерминировано многообразным бытием, разнообразными отношениями; вместе с тем, обладая относительной самостоятельностью в своем развитии, оно оказывает обратное воздействие на жизнь индивида и общества. "Предмет искусства, -- писал К. Маркс, -- создает публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой".[29] Сама музыка (музыкальное произведение) и ее оценки (музыкальная эстетика) являются "эмоциональными документами эпохи и общества". Этот тезис подтверждается при исследовании динамики развития музыкального творчества как явления художественной культуры.

Каждая эпоха формирует свой тип мышления. В таких отраслях знаний, как философия и математика, тип мышления века проявляется наиболее наглядно. Среди искусств аналогичное положение занимает музыка, а также архитектура и поэзия. Так, средние века характерны поисками единой формулы тождественности, сходства явлений, подчиненности всех процессов одному умозрительному принципу. В музыке – имитация, в философии – схоластика, в алхимии – поиски философского камня. Иначе говоря, любая эпоха выдвигает свои основополагающие принципы мироощущения, которые проецируются на сферу культуры и музыкальное творчество в частности.

Особенности исторического развития музыкального творчества находятся в прямой взаимосвязи с такой важной категорией, как стиль. По мнению М. Михайлова, стиль в музыке есть единство системно организованных элементов музыкального языка,

---

[28] Адорно Т. В. Введение в социологию музыки: Двенадцать теоретических лекций. М., 1973. С. 6.
[29] Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения: В 30 т. М., 1955. Т. 1. С. 172.

обусловленное единством системы музыкального мышления как особого вида художественного мышления.[30] Процессы формирования, развития, эволюции музыкального стиля определяются в конечном итоге мировосприятием и, шире, духовной культурой эпох, различных социальных групп внутри них. Их создают индивидуальные факторы идеологического и общепсихологического характера, преломляемые через относительно имманентные специфические закономерности музыкального творчества.

Стиль может рассматриваться и как культурная парадигма, во многом определяющая развитие того или иного вида художественной деятельности. Г. Вёльфлин даже назвал стиль “средоточием истории искусств”.[31] Через восприятие стиля, поскольку его пространственные формы доступны чувственному восприятию, культура получает возможность "пережить" саму себя.

О. Шпенглер считал, что именно стиль искусства способен выразить тот "максимум формы, которого вообще можно было достигнуть исходя из "пра-символа" пространства, представляющего душу культуры”.[32] На этом основании О. Шпенглер прямо проецировал стили искусства на стили культуры (барокко в искусстве, математике, физике, психологии).

Безусловно, в каждую эпоху возникали некие господствующие тенденции в музыке, определяющие "лицо времени". Вместе с тем, говоря о "стиле эпохи", необходимо помнить об условности такого определения, ведь хронологические границы существования стиля обычно не исчерпываются границами конкретного исторического периода. Стиль в каких-то своих элементах может сохраниться и в последующее время, однако при этом на него обязательно повлияют новые общественные условия.

На наш взгляд, любое творческое направление эволюционирует вместе со временем. Стиль по большому счету всегда есть производная от мировоззрения и мироощущения. Для каждой эпохи характерно свое ощущение мира, свое отношение и оценка действительности, свой строй чувств, которые и должны воплотиться в искусстве. Однако, как отмечает В. Власов, если художник и является “сыном своей эпохи”, то лишь номинально, на самом деле он не живет в ней. Настоящий творец существует не в реальном времени, а в

---

[30] Михайлов М.К. О понятии стиля в музыке // Вопросы теории и эстетики музыки. М.-Л., 1965. С. 17.

[31] Цит. по: Власов В.Г. Стили в искусстве: В 3 т. СПб., 1995. Т. 1. С. 9.

[32] Там же. С. 10.

вымышленном, сочиненном им самим мире, образы которого либо обгоняют историческое время, либо он, как говорят, опоздал родиться, и вынужден стать стилизатором, ретроспективистом.[33] Это тоже один из способов существования в ином, художественном измерении. В целом же мир искусства существует как бы параллельно нашему, материальному, а художественные идеи “парят” вне времени и пространства.

В современной эпохе, условно начавшейся с 80-х гг. XX столетия, музыкальное искусство сфокусировано в условном разграничении на "классическое", продолжающее естественное развитие традиций, и "радикальное", стремящееся к различным, порой крайним формам новаций. Тенденции к обособлению, множественности стилевых установок позволяют метафорически перефразировать понятие стиля эпохи и представить нынешнюю ситуацию с позиций "эпохи стилей".

Исходя из концепции П. Сорокина, социальная и культурная динамики развития общества, являющиеся неотъемлемыми элементами процесса эволюции культуры, неразрывно связаны между собой и построены на принципе повторения фаз. В истории мировой культуры происходит чередование идеациональной, интегральной и чувственной суперсистем, каждая из них обладает своими отличительными чертами и каждой, соответственно, присущ свой тип личности. Так, идеациональная форма культуры и общества в качестве основной ценности выдвигает идею сверхчувственного и сверхрационального Бога и его царства. Погруженное в трансцендентальный мир вечности, идеациональное искусство является статичным, внешне простым и аскетичным. В музыке это нашло отражение в строгости и возвышенности церковных песнопений и отрицании развлекательных форм музыкальной культуры. Чувственная форма культуры и общества базируется на принципе того, что истинная реальность и ценность является чувственно воспринимаемой. Чувственное искусство динамично в самой своей природе, в своей эмоциональности, своих страстях, действиях и зрелищах. Это искусство поверхностных шоу, искусство профессиональных художников, угождающих своим патронам и пассивной публике и, на финальном этапе, требованиям рынка и различных коммерческих дельцов. Доминирующий стиль такого искусства натуралистический, визуальный. Сущность этого типа культуры можно наглядно проиллюстрировать на примере современной популярной музыки, которая далека от выражения

[33] Там же. С. 12.

каких-либо глубинных идей, и нацелена на то, чтобы воздействовать на эмоции масс и приносить прибыль ее создателям. Интегральный тип культуры является как бы промежуточным звеном между чувственным и идеациональным. Он синтезирует как эмпирические, так и сверхэмпирические аспекты реальности.

Смены одного социокультурного типа другим происходят неравномерно. В современном обществе, где господствует эклектичное искусство, в котором не прослеживается какой-либо единый стиль, "мы слышим избранные темы Баха и Бетховена, но как приложение к красноречивой рекламе масла, банковского оборудования, автомобилей... В результате божественные ценности искусства умирают и во мнении публики", -- отмечает П. Сорокин.[34] Будущее мировой цивилизации мыслитель связывал с утверждением интегрального типа культуры, который, по его мнению, должен объединить лучшие черты предшествующих типов.

Массовое перерождение привычных понятий, синтез полярных идей, присущих различным культурам, охватывает нас уже сейчас. Музыкальное творчество предстает как один из способов реинтегрировать тот хаос, который свойственен современному информационному обществу. В работе "The Third Wave" Э. Тоффлер предсказывал появление гиперинформационной культуры, в которой "все мы будем осаждены и разгромлены фрагментами образов, фрагментами противоречивыми или вовсе не связанными между собой".[35]

Аксиологический аспект в анализе произведений последнего времени особенно сложен, поскольку практика еще не доказала устойчивость художественных критериев, а творчество композиторов идет сейчас по пути все большего расширения стилистических и жанровых рамок. Синтетичность художественного мышления предстает как специфическое качество современного музыкального творчества; от стилевого плюрализма к стилевому синтезу – такова его эволюция в недрах "эпохи стилей".

В целом музыкальное творчество прошло долгий путь преобразований, по ходу которого изменялось и отношение общества к людям, непосредственно причастным к данному явлению. Необходимо также отметить, что на начальной стадии развития музыкального творчества личности не отводилась столь значимая роль, как, например, в настоящее время. Только лишь начиная с эпохи Возрождения, когда именно личность заняла место

---

[34] Сорокин П.А. Человек. Цивилизация. Общество. М., 1992. С. 452.
[35] Цит. по: Худяков Н. Цифровая сэмпледелия // Музыкальная газета. 1999. № 35. С. 6.

центрального объекта художественного познания, музыкальное творчество стало выходить на новый, более сложный и противоречивый уровень своего развития.

§ 3. Эстетико-культурологические аспекты музыкального творчества

Рассматривая музыкальное творчество как явление культуры, необходимо отметить, что музыка и представления о ней живут в исторически необратимом времени, устремленном в будущее и сочетающем в себе рождение, расцвет и исчезновение разных социокультурных форм. Так, на Востоке (в Индии, Китае, странах Ближнего и Среднего Востока) музыка и ее смысловой анализ сохраняются относительно неизменными в течение веков, достигая своего расцвета в эпоху раннего Средневековья. А в Западной Европе они эволюционируют от религиозного аскетизма до светского гедонизма.

Однако, несмотря на то, что в современной музыке Ирана, Индии, Персии, Турции, Японии, Китая и других восточных стран во многом сохранились те лады и модуляции, которые были свойственны древней музыке, не стоит считать восточную музыкальную культуру менее развитой по сравнению с западной. Если в XIX в. Западноевропейская культура активно влияла на восточные культуры, то с середины XX в. восточные культурные течения стали оказывать влияние на западную культуру, что, во-первых, указывает на растущие тенденции сближения различных социокультурных форм, во-вторых, лишает западную музыкальную культуру традиционной приоритетной роли. Кроме того, при детальном сопоставлении музыкальной эстетики Запада и Востока обнаруживается типологическая общность, свидетельствующая о внутреннем единстве мировой культуры.

Учитывая, что западная музыкальная культура действительно развивалась более контрастно и динамично, следует все же отметить, что восточная музыка значительно теснее, нежели западная, связана с внутренним миром человека, она выступает как проявление его мироощущения и потому заслуживает особого внимания.

Человек на Востоке считался посредником или медиумом двух великих миров – мира материального и духовного. Музыкальное творчество выступало символом бытия и небытия. Именно через него познается единство мира, святость человека, смысл жизни и ее истинное назначение. Душа, согласно мифологии Востока, под действием музыки сливается с божественным, и человеческое Я

соединяется с вселенной. Таким образом, музыка считалась священным занятием, а создающие музыку -- богоподобными людьми.

В древней и средневековой Индии музыка как одна из форм художественного творчества считалась средством познания мира, одним из непосредственных путей постижения истины. Музыкальный звук для индийцев был не только носителем эмоции, но еще и выражением общих закономерностей, лежащих в основе мироздания. Например, философ Матанга в трактате "Брихаддеши" говорит: "Весь мир, состоящий из неживых предметов и живых существ, наполнен звуком, который, однако, разделяется на проявленный и непроявленный".[36] Нарада и Шарнгадева так же описывают звук, употребляя при этом другие термины – "ударенный" и "неударенный". Кроме того, Нарада замечает, что неударенный звук – это особая невидимая и неосязаемая субстанция, заполняющая собой все пространство, и ее могут ощущать только боги и йоги.

Ученый XV в. Каллинатха в комментарии к "Сангитаратнакаре" рассматривает звук в двух аспектах – как материальное звучание и как сущность, облаченную значением или, иначе говоря, "проявляющую объекты". Вообще, музыка в представлениях индийцев -- это космическое сознание, отраженное в звуках.

В древнекитайской философии главной темой были взаимоотношения природы, человека и общества. Ввиду этого был сформирован соответствующий взгляд на сущность и функции музыки в древнем и средневековом Китае: она должна создаваться по образцу совершенной природы и служить усовершенствованию человека и общества. Эта общая установка имела разные модификации и проявления в двух основных философско-религиозных течениях – конфуцианстве и даосизме.

Конфуцианство придавало большое значение социальной функции музыкального творчества – использованию его как средства установления социальной гармонии, для даосизма же важнее была индивидуально-психологическая функция музыкального творчества – использование его как средства для обретения душевной гармонии.

Большое место проблемам музыкального творчества уделено в памятнике древнекитайской философии – книге "Люйши Чуньцю", или "Летопись "Весна и Осень" в изложении Люй (Бу-вэя). В ней нашли выражение точки зрения и идеи многих направлений и школ древнекитайской философской мысли. Музыка, -- говорится здесь, --

---

[36] Цит. по: Музыкальная эстетика стран Востока / Под ред. В.П. Шестакова. М., 1967. С. 37.

это гармония мира. Она появляется вместе с ним и развивается по законам природы, корни ее в Великом едином. Великое единое представляет собой первосостояние мира, состояние хаоса, в котором образуются небо и земля и присущие им космические силы ян и инь. Последние в своем взаимодействии то сочетаются, то разъединяются, что приводит к образованию всевозможных форм.[37]

Согласно Цзи Кану, прекрасное в музыкальном творчестве – это наиболее полное и всестороннее выражение взаимодействия сил инь-ци и ян-ци, проявление которых определяется мистической основой мира – дао. Одаренность человека также зависит от ци, заложенного в нем природой.

В эстетических воззрениях Лао-цзы критерием прекрасного выступают простота и скромность, свойственные всему естественному. Ключевое понятие – дао – является источником возникновения мира, его сущностью и одновременно его законом. В целом даосизм отвергал эмоциональное воздействие музыки на человека и требовал от него самоограничения желаний.

Учение Конфуция о музыке было попыткой реставрации нравственных норм общинно -- родовой формации с ее обрядами, жестко и точно регламентированной системой общественных обязанностей. "Правила поведения, музыка, наказание и управление, -- говорится в конфуцианском трактате "Юэ-цзи", -- в конечном итоге едины. Они направлены на то, чтобы привить общие чувства народу и создать упорядоченный строй".[38]

Крупнейшим последователем Конфуция являлся Мэн-цзы, по словам которого характер музыкального творчества свидетельствует о характере и степени нравственных качеств. Подобно тому, как людские сердца объединяют законы и понятие справедливости, так и восприятия у людей имеют общее, они сходны в наслаждении звуками и признании красоты. Мэн-цзы считал музыку важнейшим средством воспитания и подчеркивал, что чем сильнее любовь правителя к музыке, тем ближе государство к благоустройству.

Конфуцианское учение, хотя и получившее довольно широкое распространение в Китае, не было господствующим. Наряду с ним развивалось учение моистов. В трактате "Осуждение музыки" Мэн-цзы указывал, что музыка является не полезным, а скорее вредным искусством, достойным осуждения, т.к. она – просто средство

[37] Древнекитайская философия: Собр. текстов: В 2 т. М., 1972. Т. 1. С. 27.
[38] Цит. по: Музыкальная эстетика стран Востока / Под ред. В.П. Шестакова. М., 1967. С. 22.

роскоши и лишь отрывает народ от его занятий. Таким образом, в Китае музыкальное творчество преимущественно рассматривалось не как средство развлечения, а как способ постижения вечных идей, придающих смысл человеческой жизни.

Пробуждение музыкально-эстетической мысли на Ближнем и Среднем Востоке относится к эпохе становления и расцвета феодальных отношений, т.е. к эпохе Арабского халифата. В средневековой музыкальной культуре народов данного региона выделяются три самостоятельные сферы, каждая со своими идейно-тематическими, стилистическими и композиционными особенностями: фольклорная (народная), профессиональная (традиционно-классическая) и культовая (ритуальная). Характерной особенностью мусульманской культуры является то, что идеологи ислама, ограничивая музыкальную практику, никогда не мешали развитию музыкальной теории.

Музыкальное творчество играла значительную роль в обрядах мусульманских мистиков -- суфиев. Ибн-аль-Араби, Абу-аль-Хусейн ад-Дарадж и другие мусульманские мистики утверждали, что музыка способствует созерцанию истины, т.е. Бога. В музыке суфии выделяли два аспекта: физический и духовный. В соответствии с этим Абу-Хамид Мухаммед Газали – крупнейший представитель исламистской философии, канонизировавший учение суфиев, делил людей на тех, кто воспринимает лишь материализованный звук, и тех, кто улавливает духовный смысл мелодии. Члены тайного общества "Братья чистоты" полагали, что музыка составляет внутреннюю основу космической системы и что музыкальным интервалам свойственны такие же отношения, какие существуют между расстояниями, разделяющими сферы небесных светил. Также, по их убеждению, музыка может быть разделена на четыре категории, соответствующие 4-м временам года и 4-м темпераментам, которые, в свою очередь, определяются 4-мя элементами.[39] В своей "Книге исцеления" Ибн-Сина, в главе, посвященной музыке, открыто выступает против мифологического и космологического понимания музыки. Он заявляет, что его теория музыки строится "на основе опыта" и "безошибочных наблюдений". Музыкальное наслаждение объясняется Ибн-Синой прежде всего подражанием чему-либо, т.к. душа, испытывая сладкое чувство от какого-либо предмета, радуется воспроизведению его.[40]

---

[39] Абдуллазаде Г.А. Музыка, человек, общество. Баку, 1992. С. 112.
[40] Там же. С. 115.

Ученые Ближнего и Среднего Востока рассматривали науку о музыке в качестве одной из математических дисциплин. Что касается классификации самой науки о музыке, то наиболее полную разработку она нашла в трудах Фараби. Среднеазиатский мыслитель, следуя за древнегреческими теоретиками, выделял в музыкальной науке практический и теоретический разделы. Первый имеет целью создание мелодий, производимых инструментами или голосом, второй носит умозрительный характер и делится на гармонию, ритмику и метрику.

Огромное значение музыкального творчества подчеркивалось, в частности, крупнейшим представителем арабской философии Ибн-Рущдом, который отвергал в связи с этим жалобные и устрашающие мелодии, подражание чему-то иррациональному и чуждому человеческой природе, указывая на то, что музыка призвана прививать людям мужество, стойкость и духовную собранность.

В музыкально-теоретических сочинениях иранских ученых Аш-Ширази и Аль-Амули исследуются средневековые лады (макамы или мугамы), музыкальные инструменты, ритмические основы музыки. В частности, Аш-Ширази создал капитальный труд по музыке, характеризующийся тщательным анализом и глубоким исследованием основных теоретических проблем. Арабские, иранские и среднеазиатские ученые были убеждены в том, что мелодии, способные в непосредственной форме выражать душевное состояние композитора и исполнителя, могут так же непосредственно влиять на душевное состояние и нравственные качества слушателей. Таким образом, музыкальное творчество на Востоке отождествлялась с "царством души", а ее осмысление в основном базировалось на принципах соответствия идее мировой гармонии.

В отличие от Востока, для европейской художественной культуры переход от античности к Средневековью означал глубокий и широкомасштабный переворот. Западная средневековая музыкальная культура разделилась на две сферы – церковную и народную музыку. Философско-этическая и музыкально-теоретическая мысль Средневековья была целиком подчинена церковной догматике.

Теологический отпечаток приобрело и представление о музыке как о "гармонии сфер", в которой числовая символика связывает иерархию музыкальных понятий с церковными представлениями о мире. Христианские мыслители, с одной стороны, способствовали сохранению античных музыкально-эстетических учений (математически - космологическая интерпретация музыки, учение об этосе и др.), с другой стороны, они критиковали и отвергали античную

музыкальную практику (светскую, инструментальную музыку и т.д.), считая ее развращающей личность.

Выражение этих идей можно найти в работах Августина Блаженного. Его трактат "О музыке" в целом выдержан в античных традициях. Августин предполагал в духе античного учения об этосе, что между различными чувствами и музыкальными модусами существует жесткое соответствие и что именно этот "тайный союз" между ними обеспечивает воздействие последних на первые. Численное равенство звуков характеризуется им как основа красоты, воспринимаемая человеком. В своем учении о музыкальной красоте Августин сочетает пифагорейские идеи (количественная основа гармонии) с идеями стоиков и Цицерона (качественная основа гармонии).

"Отец схоластики" Боэций первым ввел разделение музыки на мировую (mundana), человеческую (humana) и инструментальную (instrumentalis), ставшее традиционным для всей средневековой музыкальной эстетики. Мировая гармония, согласно Боэцию, есть "единение многого и согласие разногласного".[41]

Несмотря на существование в философии средневековья теории единства макро- и микрокосмоса, все же ведущей концепцией остается концепция теоцентризма, нашедшая отражение в музыкальном искусстве: в господстве внеличного начала в григорианском хорале, в монолитном линеарном голосоведении хорового христианско-католического пения, являющегося символом могущества и мощи Веры, дающей надежную защиту мятущейся душе. Однако, несмотря на господствующий теологический характер средневекового музыкального творчества, в него проникали и светские влияния – гимны, секвенции, ритмизации.

Эпоха Ренессанса утверждает центральное положение человека во вселенной, а также узаконивает соотносительность красоты человеческой с красотой божественной. Идея единства макро- и микрокосмоса достигает своего расцвета, она принимает форму гилозоистического панпсихизма в натурфилософии Дж. Кардано, Т. Кампанеллы и Дж. Бруно, лежит в основе трудов представителей немецкой философской школы, присутствует в медико-магико-алхимическом оккультизме Агриппы и Парацельса, в трудах Р. Фладда.

Антропоцентрической является концепция Дж. Царлино – ученого, композитора, исполнителя, представителя венецианской школы, который основную цель музыки видит в воздействии на душу

[41] Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / Сост. текстов и общ. вступ. ст. В.П. Шестакова. М., 1966. С. 161.

человека, в пробуждении различных эмоций. Размышляя о характере воздействия музыкальной гармонии на человека, Дж. Царлино развивает мысль о пропорциях, которые, по его мнению, существуют в основе душевных движений, и, исходя из этого, трактует гармонию как феномен Musica Mundana, реализующийся в контрапункте и додекамодальной системе.

Идея единства макро- и микрокосмоса лежит в основе "Монадологии" Лейбница ("каждая монада есть отражение универсума"), а также – в представлении о человеческой духовности как о закрытом космосе, содержание которого охватывает все, что со стороны внешнего мира используется человеком. "Музыка нас очаровывает, хотя красота ее состоит лишь в соотношениях через известные промежутки, в счете, который мы не замечаем и который душа наша непрерывно совершает".[42]

Для эпохи барокко характерно рождение универсальных концепций, обращение к теории древних греков, особенно к наследию Платона. Наука о музыке привлекает философов, математиков, астрономов, естествоиспытателей. Среди них Р. Декарт, Г. Галилей, И. Кеплер и М. Мерсенн. Открытию общих законов музыки и Вселенной посвящен труд М. Мерсенна "Универсальная гармония", в котором автор от умозаключений о гармонии тонов-чисел, звезд-сфер приходит к выводам о высшей гармонии вселенной.

Отождествление человека с природой показательно для эпохи Просвещения, в которой ценностным приоритетом обладает человеческая личность, а главным эстетическим принципом является принцип подражания природе. Так, например, Ж.-Ф. Рамо объясняет музыку с позиции акустических законов и утверждает то, что ее подражательная сила основывается на способности возбуждать рассудок, волновать чувства, вызывать страсти, а также подчеркивает возможности музыки в выражении человеческого "Я" путем превращения речевой интонации в развитую мелодию.

На данном принципе строится и "Трактат о прекрасном" Д. Дидро, который также замечает, что у музыки есть все средства для выражения человеческих страстей и явлений природы, и определяет понятие прекрасного как всего существующего в природе. Ж.-Ж. Руссо утверждал, что действие музыкальных тонов направлено на нашу душу.

---

[42] Вилле Р. Теория музыки и математика // Музыка и математика: Сб. ст. М., 1994. С. 31.

Согласно немецкой метафизике, творческая деятельность в области искусства должна исходить из принципа идеи всеобщего, где человеческое ratio создает единство из множества. Познание прекрасного, по И. Канту, это в то же время познание идеи. Идея как прекрасное является сущностью и целью искусства, а художник – носитель и творец этой идеи. Музыкальное мышление находит свое место между изящным и приятной игрой ощущений. Музыка, согласно И. Канту, есть форма выражения аффектов и настроений. Сущность божественного раскрывается в музыке через рассудок, который выступает в музыкальном мышлении как высшая способность изображения эстетической идеи.

По мнению И.-В. Гёте, музыка – синтезирующее начало души, в которой покоится идея "ноумена", обладающая возможностью выражения невыразимого. Созерцать сокровенные глубины мира и человека, объединить небо и землю – огромная, ответственная задача и большая радость творчества. Главное в музыке, полагает И.-В. Гёте, заключается в создании законченного и совершенного образа, воплощающего в себе великое согласие.

И. Фихте в музыкальном мышлении видит, прежде всего, сущность самосозерцания и самодействия. Созерцать самого себя равнозначно познанию бога в себе. Слышимый мир композитора – мир абсолютный, поэтому его возможно только созерцать. Музыкальное творчество, согласно И. Фихте, есть не что иное, как выражение всеобщего духа нравственных воззрений, волевых и душевных импульсов, или, иначе говоря, абсолютное созвучие с духовным миропорядком композитора.

Музыкально-космогонические представления пифагорейцев воссоздал Ф. Шеллинг. "Поскольку вечные вещи или идеи с реальной стороны раскрываются в мировых телах, -- пишет он, -- то формы музыки, как формы реально рассматриваемых идей, являются также формами бытия и жизни мировых тел, и поэтому музыка есть не что иное, как воспринимаемый ритм и гармония самой видимой вселенной".[43] Истинная музыка – это неразличимое единство, выходящее за пределы ограниченного времени и пространства. Это начало есть абсолютная готовность быть в боге и возможность жить в нем. В сфере звучания Ф. Шеллинг находит синтез трех начал или измерений: начало всего – идеальное; его движение к самореализации – добро; а полное становление, т.е. слияние с самим собою, создает прекрасное. На основе такого трехступенчатого измерения или

[43] Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М., 1966. С. 68.

синтеза Ф. Шеллинг строит свою концепцию ритма, гармонии и мелодии.

В эстетике Г.-В.-Ф. Гегеля музыкальное творчество предстает как явление, стихия абсолютного совершенствования души. "Музыка есть дух, душа, непосредственно звучащая для самой себя и чувствующая себя удовлетворенной в этом слушании себя. Но в качестве искусства она сразу же получает задание со стороны духа обуздывать как сами аффекты, так и их выражение, чтобы не быть захваченной вакхическим неистовством и бешеной бурей страстей и не застыть в муках отчаяния, но оставаться свободной как в восторге наслаждения, так и в глубочайшей скорби, и пребывать блаженной в их излиянии".[44] Музыка как особая форма субъективности есть непосредственное знание о себе как об объективной и субъективной сущности. Эта сущность, согласно воззрениям Г.-В.-Ф. Гегеля, должна проявляться: как содержание в себе, как содержание для других и как содержание для себя. Это является, по Г.-В.-Ф. Гегелю, ритмом, гармонией и мелодией. Музыка есть выявление времени в трех измерениях: ритмическом, гармоническом и мелодическом. Первое измерение соответствует рождению идеи, второе – ее развитию, выявлению сущности, третье – завершению. Музыкальная самость содержит в себе всю глубину божественного звучания.

По мнению О. Вейнингера, человек составлен из двух частей: первая происходит от целого, космоса, божества, вторая – из великого ничто, хаоса, дьявола. Часть, происходящая из космоса, простирается на все то, в чем выражается доброе, прекрасное, истинное; в ней заложено все позитивное, все самостоятельно существующее, вся сила и радость жизни. Другая половина, наследие хаоса, содержит все негативное, все несамостоятельно существующее, страх, слабость, все, что разделяет людей. Эта двойственность обнаруживает себя и в музыке, которая, будучи весьма символичной, напрямую взаимосвязана с динамикой психических процессов, сердечных переживаний человека.

В начале XXI века происходит сопоставление различных взглядов, сложившихся в истории человечества относительно проблемы единства макро- и микрокосмоса: теоцентрического, космоцентрического, экологического, синергетического, технократического. Формируется картина мира, основанная на принципе всеединства, или единства множества, в котором все элементы органического целого являются самоценными и суверенными. Идея единства макро- и

---

[44] Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1971. Т. 3. С. 323.

микрокосмоса, мысль о человеке, вмещающем в себя все природные стихии, пронизывает современное художественное мышление и находит многообразное воплощение в музыкальном творчестве, проявляясь на различных уровнях организации художественного целого: на уровне идейного замысла, тематического выражения, композиционного метода.

Специфика музыкального творчества заключается в том, что в нем есть два начала, два компонента, которые связаны между собой и которые связывают человека, во-первых, с макрокосмом (Вселенной, универсумом, космосом, природой), во-вторых, с социумом (обществом, культурой, "второй природой", цивилизацией, историей). Будучи феноменом пограничным (между "первой", естественной природой и "второй" искусственной, природой-культурой) и феноменом двухкомпонентным, т.е. содержащим элементы одного и другого миров), музыкальное творчество отражает закономерности природы и общества. Сущность музыки предстает как явленная в звуках связь, выражение гармонии (дисгармонии) бытия. “Музыка – это духовная энергия; она – гармония звуковых чисел”.[45] Цель музыки – волновать разум и сердце через слух, помочь вырваться из плена "здесь-и-теперь", преодолеть конечность существования, пробудить глубинно-субстанциональные возможности человека. Для композитора создание музыки является одновременно и средством, и целью в его духовном пути в поисках гармонии.

Двумя фундаментальными характеристиками музыки являются гармония и дисгармония. Как верно отметил А. Луначарский, "музыка стремится к разрешению всего звукового мира – или, в частности, данной звуковой системы – в гармонию. Окончательной победой музыкального начала в мире была бы некоторая нирвана, некоторое сглаживание всех потенциалов, некоторый основной аккорд, который, так сказать, перестал бы уже петь, поскольку он невозмутимо согласован и бесконечно длителен".[46] Эти черты музыки отражают общие тенденции развития в природе – энтропийные процессы, т.е. превращение всех видов энергии в теплоту и ее рассеивание в бесконечном пространстве, и антиэнтропийные процессы, которые предотвращают "тепловую смерть" Вселенной. В обществе также проявляются две тенденции: с одной стороны, стремление к социальной гармонии, миру, благоденствию, с другой стороны, социальная

---

[45] Философия и музыка: Диалог противоположностей? / Под общ. ред. М.С. Уварова. СПб. - Тирасполь, 1993. С. 5.

[46] Луначарский А.В. В мире музыки: Статьи и речи. М., 1958. С. 122.

борьба, революции, активное стремление к преобразованию общества. Эти же две тенденции присущи человеческой душе. Человеку, с одной стороны, свойственно стремиться к счастью, блаженству, душевной гармонии, но, с другой стороны, человек – существо дерзновенное, мятежное, борющееся за свободу, бунтующее против несправедливости и т.д.

Логика исторического развития музыкального творчества заключается в перерастании конструктивных тектонических тенденций формообразования в атектонические и деструктивные. Возможно, это обусловлено постоянным стремлением человеческого духа к освобождению от материальных оков: земной гравитации, утилитарности, несовершенства техники и ограничений материала, а также процессами, описываемыми синергетикой. Творчество как "освобождение духа от оков материи, -- есть свобода, возвращение к Творцу", -- эта великая истина, высказанная еще Микеланджело, приравнивает художественный процесс к самому акту творения. Смысл творчества, исходя из этого, заключается в возможности выхода за пределы физической реальности, расширения духовных способностей человека. Стремление к этому пронизывает все исторические эпохи, художественные направления, течения и стили, существовавшие на Земле.

Таким образом, социокультурная парадигма, присущая как какому-либо социуму, членом которого является творец-музыкант, так и всему человеческому обществу в целом, всегда проецируется на сферу музыкального творчества и находит свое аллегорическое отображение в конкретных музыкальных произведениях. Эволюция музыкального творчества и представлений о нем носит нелинейный характер и неразрывно связана с динамикой общественной жизни, сменой социокультурных циклов и мировоззренческих доминант.

ГЛАВА 2. СПЕЦИФИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА (НА ПРИМЕРЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОМПОЗИТОРА)

§ 1. Творческая личность композитора и ее характерные черты

Музыкальное творчество как явление культуры невозможно изучить, не прибегнув к анализу его ключевого звена – творческой личности. Ведь именно личность с ее характерными особенностями и уникальными творческими способностями выступает как основной элемент культурогенеза, рассматриваемого в контексте социокультурной реальности.

На первый взгляд, споры относительно понятия "творческая личность" лишены не только практической, но и эвристической ценности, поскольку совершенно очевидно, что здесь имеется в виду человек, занимающийся тем или иным видом творческой деятельности. Такое понимание вполне вписывалось в рамки житейской логики и до определенного времени являлось вполне удовлетворительным. Однако развернувшаяся в индустриально развитых странах мира научно-техническая революция заставила ученых по-новому переосмыслить проблему творческой личности. С одной стороны, можно пытаться раскрыть это понятие через совокупность свойств, обусловленных наиболее общей моделью специфики творческой деятельности. В частности, в научной литературе отмечается, что творческая личность всегда социально активна, поскольку сам процесс творчества есть процесс создания качественно новых материальных и духовных ценностей. С другой стороны, определение изучаемого понятия может исходить из анализа личностных свойств субъекта творческой деятельности.

М. Недельская в своей монографии "Творческая личность: реальность и социальные перспективы" попыталась разрешить эту дилемму, замечая, что рассматриваемое понятие должно, во-первых, определять функциональную роль личности в системе общественных отношений (создатель или потребитель ценностей, социально активная или социально пассивная личность и т.д.), во-вторых, в понятии должны быть отражены специфические черты и основные критерии творческой деятельности, и, в-третьих, понятие должно указывать на основные элементы структуры личности, "движение" которых (реализация, утверждение и т.д.) обеспечивает своеобразие именно такого (творческого) способа ее жизнедеятельности. В итоге ею предлагается следующее определение: "Творческая личность -- это

деятельностный субъект, целостно реализующий и развивающий свои способности, потребности, интересы в различных формах социальной активности, направленной на созидание индивидуально неповторимых (оригинальных), социально значимых материальных и духовных ценностей".[47]

Следует отметить, что в объяснении дефиниции "творческая личность" наблюдается некоторый антагонизм. Так, в традиционном научном понимании под творческой личностью подразумевался индивид, обладающий художественными, научными или технико-изобретательскими способностями и навыками. Вместе с тем, многие современные ученые склонны называть творческой личностью практически любого человека, проявляющего в своей деятельности неординарность мышления и элементы новаторства. При этом подчеркивается мысль о том, что каждый человек потенциально является творческой личностью, и более того, он обязан развивать и стимулировать собственный творческий потенциал.

По нашему мнению, одаренный человек, талант, гений -- восходящие ступени интеллектуального и духовного развития человека. В этой триаде гений является высшей ступенью, венчающей и завершающей развитие творческой личности. Таким образом, понятие творческой личности служит обобщающим для характеристики всех трех типов одаренности. При этом последние различаются между собой по степени выраженности творческих способностей и по масштабу деятельности.

Глареан (1488-1563) один из разделов в своем главном сочинении назвал "О гении композитора". В соответствии с концепцией Глареана, именно гений, в отличие от таланта, -- прирожденный дар. А способность сочинять мелодию и способность к ее многоголосной обработке не могут соединиться в одном человеке, "если ему это не дано от матери, что совершенно правильно в отношении всех посвященных Минерве занятий".[48]

А. Шопенгауэр пытался найти черты одаренности даже на лице человека ("печать гения"). Большинство человеческих физиономий, по его мнению, отличается заурядностью, напротив, гениальное выражение лица обусловлено тем, что в нем ясно читается освобождение интеллекта, служение воле, господство познания над желанием, а также непреодолимое стремление к преобразованию.

---

[47] Недельская М.В. Творческая личность: реальность и социальные перспективы. Иркутск, 1993. С. 30.

[48] Цит. по: Гончаренко Н.В. Гений в искусстве и науке. М., 1991. С. 9.

Главной отличительной чертой личности композитора является неудержимое стремление перелить свои переживания и впечатления в звуки музыки, выразить свое существо на языке невербальной коммуникации.

Присущее представителям этой профессии свойство музыкальности включает в себя, согласно Б. Теплову, такие специальные способности, как возможность чувствовать эмоциональную выразительность звуковысотного движения; способность произвольно оперировать музыкально-слуховыми представлениями; способность чувствовать музыкальный ритм и точно воспроизводить последний.[49]

М. Граф в книге “Die innere Werkstatt des Musikers” обращает внимание на тот известный факт, что музыкальная одаренность, как правило, проявляется рано. Так, юный Моцарт, прослушав в Ватикане всего два раза сложное хоровое сочинение ("Мизерере" итальянского композитора Г. Аллегри), через два дня вручил написанную по памяти рукопись этого произведения папе – главе Римской католической церкви. В раннем проявлении музыкальной одаренности выдающихся композиторов надо различать несколько моментов: 1) проявление формальных признаков музыкальности, таких как слух и память; 2) виртуозная способность, приобретение умения на каком-нибудь музыкальном инструменте; 3) первые опыты сочинительства; 4) первое проявление самобытности в творческих попытках. Огромное влияние на последующее развитие композитора оказывают его детские впечатления, и музыкальные тенденции ребенка рано индивидуализируются в определенном направлении.[50]

Сам творческий процесс М. Граф трактует как непременное взаимодействие области сознания художника с "бессознательной основой его души". У одних художников претворение стихийных процессов "подсознательного Я" в просветленные и прочно зафиксированные продукты творчества в "Верхнем Я" совершается легко, -- это мы наблюдаем, например, у Моцарта и Шуберта. У других художников это претворение совершается путем титанической борьбы с "демонами". Таков, в частности, Бетховен с его напряженностью исканий. Наконец, есть еще категория художников, у которых это претворение не достигает адекватных результатов – так называемые "фрагментарные гении".

---

[49] Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. М.-Л., 1947. С. 305.

[50] Цит. по: Лапшин И.И. О музыкальном творчестве // Музыкальная психология: Хрестоматия / Сост. М.С. Старчеус. М., 1992. С. 162.

Анализируя процесс творчества, М. Граф прежде всего останавливается на том, что он называет Productive Stimmung (плодотворная настроенность). В признаниях и письмах музыкантов можно найти то жалобы на отсутствие подобного настроения, то, наоборот, констатирование наличия творческого подъема. Многие художники прибегали к искусственным приемам для стимулирования вдохновения.

В процессе музыкального творчества сознательное связано с авторской волей, рациональным подходом, рассуждением, а неосознаваемое – с каким-то высшим, словно независимым от субъекта началом, которое обнаруживает себя, давая иногда художнику возможность созерцать музыкальные мысли. "Музыкальные мысли, т.е. темы, зерна, не могут быть и не были никогда результатом сознательного логического рассуждения, а падают сверху в виде "неожиданного подарка,"[51] -- отмечает Н. Метнер. Понимание необходимости активных действий в процессе сочинения музыки движет поиском способов самоорганизации и приемов творческой работы.

Как правило, большинство одаренных личностей обладает не только выдающимися специальными способностями, но и целым рядом других, свидетельствующих в пользу разносторонности их дара. К числу важнейших качеств творческой личности, реализующей свой потенциал в сфере музыкальной культуры, следует отнести музыкальное восприятие, под которым понимается взаимоотношение музыкального произведения искусства и реципиента, зависящее от субъективных особенностей последнего и объективных качеств сочинения, от художественной традиции, а также от общественного мнения и языково-семиотической условности, равно исповедуемой автором и воспринимающим субъектом. Все эти факторы исторически обусловлены эпохой, средой, воспитанием. Субъективные аспекты восприятия определяются индивидуальными особенностями, присущими данному человеку: дарование, фантазия, память, личный опыт, запас жизненных и художественных впечатлений, культурная подготовка ума и чувств. Развитость музыкального восприятия в значительной степени обусловливает музыкальную одаренность, т.е. такое качественно-своеобразное сочетание способностей, которое определяет возможность успешного занятия музыкальной деятельностью.[52]

---

[51] Метнер Н.К. Муза и мода: Защита основ музыкального искусства // Советская музыка. 1981. № 8. С. 53.

[52] Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. М.-Л., 1947. С. 24.

Как отмечает Ю. Борев, произведение играет роль структуры, определяющей восприятие и пробуждающей активность воспринимающего субъекта, называемого реципиентом.[53] Однако на характер художественной рецепции влияет не только само произведение, но и особенности реципиента. Прежде чем воспринять смысл и ценность произведения, реципиент воспринимает его интонационно-эмоциональную сторону.

Когда мы воспринимаем музыкальные произведения и с первых же тактов говорим, что это – Э. Ханок, а то – П. Чайковский, то мы тем самым совершаем акт категоризации, относя услышанное к определенной эпохе, определенному стилю. Мы можем также определить жанр произведения, характер художественного образа данного произведения, средства, с помощью которых передается содержание данного образа.

“Следует отметить, -- пишет Г. Тарасов, -- что музыкальное восприятие отличается от обычных форм слухового восприятия (распознавание звуковых стимулов и т.п.) по многим параметрам, но прежде всего тем, что слушатель в процессе музыкального восприятия фиксирует не просто звуковые последовательности, а интонации, ориентируется не столько в объективном временном континууме, сколько в семантически наполненном, смысловом субъективном времени, распознает не столько пространственно-временные особенности самого звукового объекта, сколько логику интонационных высказываний и смысла, значения, заключенные в них”.[54]

Наблюдения за художественным онтогенезом личности, фиксирующим ступеньки музыкально-слухового развития юного музыканта или любителя музыки, показывают, что уже на первоначальном, исходном уровне способность к содержательному восприятию и пониманию музыки вовсе не является только акустической способностью. Более того, готовность и желание к общению с музыкой рождаются лишь после того, как ребенок за акустической картиной звучания обнаруживает совершенно иное – субъективно привлекательное качество своей реакции на звучание, новое и притягательное эмоциональное состояние, настроение. Не обладая еще способностью к воспроизведению песенки или инструментальной мелодии, которые он слушает, ребенок уже избирательно "выхватывает" из этих

[53] Борев Ю.Б. Эстетика. 3-е изд. М., 1981. С. 210.
[54] Тарасов Г.С. Музыкальная потребность, музыкальные способности, музыкальное восприятие // Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования: Сб. ст. Киев, 1986. С. 61.

мелодических построений отдельные интонационные ячейки, которые особенно привлекательны для него.

Композитор нередко слышит то, что никак не может быть услышано публикой, что возникало в его творческом воображении, но по тем или иным причинам не могло быть передано в тексте и реализовано в исполнении. Кроме того, сам композитор часто выступает в роли обыкновенного слушателя, посещающего театры и концерты. Значение такого опыта трудно переоценить, ибо творческое воображение, по сути, не создает ничего абсолютно нового, а всегда так или иначе комбинирует элементы некогда усвоенного в опыте. При слушании чужих произведений почти не действует обычный для композитора эффект авторской заинтересованности, личностного переживания и внутреннего видения, опирающегося на знание всех перипетий сочинения данного произведения, хотя здесь и может сказываться техническая направленность восприятия. В письмах Бетховена встречаются высказывания: "Всем сердцем моим привержен я высокому искусству Баха, этого прародителя гармонии", либо: "Я всегда был одним из самых ревностных почитателей Моцарта и останусь им до последнего вздоха".[55] В конечном итоге композитор и по отношению к своему произведению оказывается слушателем, особенно спустя некоторое время после его написания.

Т. Адорно в своей классификации типов восприятия, построенной по шкале убывания адекватности, первое место отводит слушателю-эксперту, восприятие которого полностью соответствует сознанию "передовых" музыкантов-композиторов. Оно характеризуется структурным слушанием, предметом которого является музыкальная логика; в ее технических категориях раскрывается смысловая связь целого. Недостаток следующего типа – "хорошего слушателя" – усматривается в том, что он лишь неосознанно владеет имманентной музыкальной логикой: он понимает музыку "примерно так, как люди понимают свой родной язык", мало что зная о его грамматике. Далее следуют потребитель культуры, эмоциональный слушатель, "рессантиментный" слушатель, фанатик джаза, развлекающийся и равнодушный слушатель.

“Слышимая музыка неизбежно подвергается личностной слушательской интерпретации, при которой эстетический опыт субъекта вовлекается в процессы развития субъективного образа этой музыки. Слушатель воспринимает музыку, интерпретируя ее. Он "приспосаб-

---

[55] Цит. по: Роллан Р. Жизни великих людей: Жизнь Бетховена; Жизнь Микеланджело; Жизнь Толстого / Пер. с фр. под ред. Б. Песиса. Мн., 1986. С. 67.

ливает" к своему духовному миру ее художественное содержание и вместе с тем внутренне перестраивается согласно логике развития музыкальных образов”.[56]

Когда слушатель воспринимает музыкальное произведение, и оно глубоко захватывает его, то в идеальном случае происходит то, что Л. Выготский назвал чудом искусства, а А. Маслоу – "пиковым переживанием". Происходит катарсическая разрядка вытесненных в подсознание переживаний, в результате которой слушатель, говоря словами Аристотеля, "получает некое очищение и облегчение, связанное с удовольствиями". В момент переживания "пикового опыта" человек, согласно Маслоу, испытывает свое единение с Вселенной. Он выходит за границы своего Я и чувствует мир как свое естественное продолжение".[57] Как полагает А. Торопова, “архетипические символы преломляются в индивидуальном бессознательном восприятии музыки в виде специфических паттернов (образцов) переживаний”.[58]

Очевидно, что музыкальное восприятие подчиняется общим законам развития человеческой культуры, не является неизменным, а, наоборот, сменяет в веках свои формы. Реконструкция этапов развития и изменения музыкального восприятия может быть осуществлена через соответственно направленный анализ "музыкального продукта", ибо в творчестве отдельных композиторов запечатлены характерные черты восприятия музыки определенного периода: оно и творит это восприятие, и, творимое им, возникает в расчете на его возможности и специфику.

Так, опере Е. Глебова “Мастер и Маргарита”, написанной в 1992 году, присущи заметные стилистические новации, в том числе экспрессивность и интонационная обобщенность музыкального языка, выдающееся оркестровое письмо, основанное на линеарном принципе, выразительная мелодика и ритмическая изобретательность. Это произведение может служить в качестве иллюстрации интеллектуальной направленности музыкального мышления композитора и особенностей современной оперной эстетики.

Творческий процесс всегда является отражением индивидуальных свойств личности, и здесь отнюдь не последнюю роль играют такие факторы, как характер и темперамент. Типичный характер развивается на основе типического темперамента, но содержание

---

[56] Костюк А.Г. О теории музыкального восприятия // Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования: Сб. ст. Киев, 1986. С. 14.

[57] Цит. по: Петрушин В.И. Музыкальная психология: Учебн. пособие. М., 1997. С. 181.

[58] Там же. С. 161.

характера всегда шире содержания темперамента. Если темперамент подчеркивает природные особенности человека в его отношении к различным событиям, то характер выявляет собственно социальное начало в человеке в его отношении к жизни. В процессе становления личности, опираясь на сильные стороны темперамента и нейтрализуя слабые, формируется социально ценный характер, находящий свое место в соответствующей социальной нише.

Физиологическое объяснение природы темперамента дал в своих исследованиях И. Павлов, который связал тип темперамента с основными свойствами нервной системы человека. В целом, ученый выделял два универсальных типа личности: “мыслительный” и “художественный” или, иначе говоря, рациональный (2-я сигнальная система) и чувственный (1-я сигнальная система). В частности, ученый отмечал следующее: “Жизнь отчетливо указывает на две категории людей: художников и мыслителей. Между ними резкая разница. Одни – художники во всех их родах: писателей, музыкантов, живописцев и т.д. – захватывают действительность целиком, сплошь, сполна, живую действительность, без всякого дробления, без всякого разъединения. Другие – мыслители – именно дробят ее и тем как бы умерщвляют ее, делая из нее какой-то временный скелет, и затем постепенно как бы снова собирают ее части и стараются их таким образом оживить, что вполне им так и не удается.[59]

По мнению В. Петрушина, среди концертирующих музыкантов, деятельность которых связана с высокостимулирующими ситуациями публичного выступления, частыми переездами, обилием новых знакомств, преобладают низкореактивные индивиды, испытывающие потребность в сильном возбуждении.

А среди музыкантов-теоретиков, музыковедов, хористов и оркестрантов, педагогов преобладают высокореактивные лица, для которых среда с отсутствием сильных стимулов и бедная раздражителями кажется более предпочтительной.[60]

К.Г. Юнг в труде "Психологические типы" выделяет мыслительный, чувствующий, ощущающий и интуитивный типы личности. Каждый из этих типов, кроме того, может быть интровертным или экстравертным. К. Леонгард, в работе "Акцентуированные личности", полагает, что "свойствами характера определяется направленность инте-

[59] Тэйлор Ч.А. Физика музыкальных звуков. М., 1976. С. 332.
[60] Петрушин В.И. Музыкальная психология: Учебн. пособие. М., 1997. С. 232.

ресов человека и глубина его эмоциональных реакций, в то время как от темперамента зависят темп и глубина эмоциональных реакций".[61]

Специфика личностных свойств находит свое субъективное преломление в жизни и творчестве каждого музыканта. Темперамент и развивающийся на его основе характер неминуемым образом накладывает свой отпечаток не только на повседневное поведение музыканта, но и на все его творчество, включая восприятие, интерпретацию и создание музыки.

На наш взгляд, выражение аполлоновского и дионисийского начал, согласно терминологии Ф. Ницше, также обуславливается личностными качествами композиторов. В частности, первое (умеренно-гармоничное) было присуще творчеству И.-С. Баха, второе (стихийно-эмоциональное) – музыке Р. Вагнера. Тождественные им схемы можно обнаружить и в типологии культуры (к примеру, концепция П. Сорокина).

"Способности и трудолюбие, характер, талант, гениальность, -- пишет В. Овчинников, -- таково системное выражение черт творческой личности. Все остальные черты -- внутрисистемные -- вытекают отсюда (интуиция, игра воображения, умение удивляться и т.д.)".[62]

По мнению В. Наумчика, основными компонентами творческой личности являются: а) творческая направленность (мотивационно-потребностная ориентация на творческое самовыражение, целевые установки на личностно и общественно значимые результаты и т.д.); б) творческий потенциал (совокупность интеллектуальных и практических знаний, умений и навыков, способность применять их при постановке проблем и поиске путей решения с опорой на интуицию и логическое мышление, одаренность в определенной сфере и т.д.); в) индивидуально-психологическое своеобразие (волевые черты характера, эмоциональная устойчивость при преодолении трудностей, самоорганизация, критическая самооценка, восторженное переживание достигнутого успеха, осознание себя как творца материальных и духовных ценностей).[63]

Отдельные ученые (в частности, Ф. Терман) еще в 1926 году осуществили "ретроспективную психологическую реконструкцию", пытаясь установить, каков был коэффициент умственной одаренности у 282 выдающихся лиц. Если у обычного человека средний

---

[61] Цит. по: Петрушин В.И. Музыкальная психология: Учебн. пособие. М., 1997. С. 102.

[62] Овчинников В.Ф. Творческая личность в системе русской культуры. Калининград, 1994. С. 7.

[63] Наумчик В.Н. Воспитание творческой личности: Учеб.- метод. пособие. Минск, 1998. С. 11.

коэффициент равен 100, то у выдающихся людей он оказался равным 158. Вместе с тем, мы полагаем, что никакое тестирование не может с абсолютной точностью выявить все возможности человека.

В зарубежных исследованиях нашла отражение классификация "способностей творческой личности". Так, по мнению Э. Торранса и Л. Холла, особенностями одаренных личностей являются: 1) "способность творить чудеса". Под чудесами понимается не нечто сверхъестественное, а действия, "выходящие за рамки обычных, естественных явлений, но не противоречащие законам природы". Например, внезапные вспышки озарения не противоречат логике и разуму, но лежат за пределами логически разумного; 2) высокая степень проникновения в нужды и потребности других людей -- так называемая эмпатия; 3) ореол исключительности, харизматичность. Ее носители способны "вдохновлять и внушать веру в свои силы всем, кто с ними общается. Эта способность связана с умением сопереживать, с интуицией, дружелюбием и оптимизмом"; 4) способность разрешать конфликты, особенно в тех ситуациях, когда они "не имеют логического решения"; 5) наличие чувства грядущего, яркое и образное его представление, что связано с их богатой фантазией и интуицией; 6) способность к трансцендентальной медитации ("сидхи"). На санскрите слово "сидхи" означает "совершенство". Главная цель такой медитации -- добиться состояния просветления, самореализации и совершенства.[64] В результате Э. Торранс и Л. Холл делают вывод о том, что "творческий потенциал человека не имеет логических ограничений" и разрабатывать методы измерения всех их проявлений невозможно. Выход они видят в том, чтобы измерять социально значимые формы.

К. Тэйлор указывает на такие черты высокоодаренной личности, как независимость и самостоятельность; склонность к риску; активность; любознательность; неутомимость в поисках; неудовлетворенность существующим (методами, традициями), что вызывает неудовольствие окружающих; не просто отрицание, а стремление изменить существующее; нестандартность мышления; готовность принимать решения; способность к предвидению и др.[65]

В контексте исследуемой нами проблемы считаем, что ключевая особенность творческой личности (композитора) заключается в

---

[64] Torrance E. P., Hall L.K. Assessing the further research of creative potential // Journal of creative behaviour. 1980. Vol. 14. No 1. P. 8- 9.

[65] Taylor C.W. How many types of giftedness can your program tolerate? // Journal of creative behaviour. 1978. Vol. 12. No 1. P. 42.

неповторимом сочетании всех названных свойств, которое обуславливает его индивидуальность. Каждая из составляющих музыкального таланта представляет собой не что-то изолированное, а лишь один из элементов интегрированного конгломерата качеств, присущих данной личности. Стимулируя друг друга, эти составляющие дают тот особый, качественно неповторимый сплав творческих возможностей личности, вследствие которого достигается возможность создавать новые музыкальные произведения.

§ 2. Факторы, влияющие на творческое развитие личности композитора

В науке традиционно рассматриваются следующие теории формирования творческих способностей:

1) Теории качественного превосходства. Согласно этим теориям, достижения гения являются результатом таких процессов или условий, которые полностью отсутствуют у обычного человека. Однако здесь можно выявить лишь личную одаренность и характерные условия, в которых происходило становление таланта (Ф. Гальтон, Т. Рибо);

2) Теории количественного превосходства. В данной группе достижения гения объясняются не наличием отдельного таланта, а особой комбинацией разных интеллектуальных, мотивационных и средовых факторов. Таким образом, считается, что количественные вариации в чертах личности дают качественно различные результаты (А. Кестлер, Э. Торранс, Л. Холл);

3) Психоаналитические теории. В них делается акцент скорее на мотивационные, чем на интеллектуальные показатели развития личности. Некоторые авторы, занимающие крайнюю позицию среди представителей этих взглядов, находят, что гений по своим способностям вообще не отличается от обычного человека, а выделяется только тем, что он делает со своими способностями под влиянием сильных мотивационных побуждений.

Для объяснения же механизмов реализации этого процесса привлекаются такие термины, как “сублимация”, “компенсация”, “бессознательные процессы” и т.п. (З. Фрейд, А. Адлер, К. Хорни);

4) Теории цикличного развития личности. В них отстаивается позиция, утверждающая, что каждый человек, а значит, и творческая личность, обязательно проходит несколько временных этапов в своей

жизни, на которых продуктивность его деятельности может быть различной. Выделяются так называемые "пики жизненной активности", которые напрямую связываются с общими циклами эволюции (В. Клименко, Н. Пэрне).

Исходя из понимания того, что ни одна из вышеупомянутых теорий не может считаться исчерпывающей, мы предприняли попытку провести научный анализ и обобщение различных концептуальных подходов, что должно содействовать составлению целостного представления о данной проблеме.

Одной из наиболее известных концепций качественного превосходства является теория генетической обусловленности (наследственности) гениальности, развивавшаяся английским антропологом Ф. Гальтоном (1822--1911). Ф. Гальтон был убежденным дарвинистом и связывал учение о наследственности с принципом естественного отбора и выживаемости вида. Сама идея того, что гениальность -- качество врожденное, не принадлежит Ф. Гальтону, ее высказывали многие, начиная с Платона. Ф. Гальтон же попытался доказать мысль о генетической обусловленности гениальности научно, при помощи статистических методов, в частности тех, которые в более поздние времена получили название конкретно-социологических. Исследуя аристократические роды Англии, историю выдающихся семейств других стран на протяжении десятилетий и даже столетий, Ф. Гальтон пришел к выводу, что способности высокого уровня (талант, гений) передаются из поколения в поколение, что уровень одаренности в роду имеет тенденцию к равномерному повышению и, достигая пика, начинает снижаться в последующих поколениях, ослабевает и даже угасает.

Во многом сходные мысли о наследственности таланта высказывает Т.-А. Рибо в книге "О наследственности". Оба автора часто оперируют одними и теми же примерами (Палестрина, Бах, Моцарт). Данная концепция, начиная с современников Ф. Гальтона, подверглась серьезной критике. В частности, М. Нордау писал: "Появление нескольких одаренных талантов в одной и той же семье не только не служит доказательством наследственности таланта, но доказывает как раз диаметрально противоположное. Оно доказывает, что в каждой семье, владеющей традиционно какой-либо профессией, выросший и нормально развитой ребенок может сделаться талантом единственно под влиянием примера, без того, чтобы для этого необходимо было особенное органическое устройство". [66]

[66] Цит. по: Гончаренко Н.В. Гений в искусстве и науке. М., 1991. С. 144.

Анализ биографий композиторов показывает, что родители творчески одаренных людей зачастую играли на музыкальных инструментах, устраивали читки художественных и научно-популярных произведений. Ребенок еще не все понимал из того, что читали и о чем спорили за семейным столом, бывало, он засыпал на домашних концертах, но это была благодатная среда, которая потом, в подростковом возрасте, давала первые всходы. Известное высказывание Ж.-П. Сартра "детство решает все" имеет под собой научную основу. В психологических источниках описывается явление "импринтинга", первого впечатления (буквально -- "впечатывания"), которое имеет место в возрасте 11-13 лет у большинства будущих великих ученых и связано с интеллектуальным потрясением, предопределившее их научную устремленность. Импринтинг у художественных натур может проявляться как в раннем детстве, так и в юности, поскольку он имеет более эмоциональную окраску и зачастую сводится к восприятию тех или иных образов и запечатлению их в памяти.

Решающее воздействие средовых факторов на формирование творческого потенциала личности убедительно доказывают современные психологические исследования. К примеру, в американском институте творческого решения проблем на 460 студентов воздействовали с помощью света (цветовые вспышки на стенах), звука (игра на струнных и ударных инструментах), вибрации кресел, тепла (кресла время от времени подогревались), вкуса (конфеты) и запаха (пахучие масла). Потом студенты рисовали. По сравнению с контрольной группой у 78 процентов из них увеличился размер рисунка, у 66 – усилилось эмоциональное воздействие, у 58 – свобода экспрессии, у 51 – глубина перспективы, у 32 – оригинальность. 13 процентов соединили в себе все пять показателей, 36 – четыре, 61 – три, 81 – два, 95 – увеличили один показатель.[67]

По нашему мнению, к важнейшим средовым факторам относятся воспитание и общее влияние родителей и ближайшего окружения, которое может быть как позитивным, так и резко негативным. В. Клименко в книге “Как воспитать вундеркинда” замечает: “Вундеркинд – явление социальное. Открывает его общество, окружающие люди. И придумывают для этого ребенка особую, часто непосильную для него роль тоже они”.[68]

---

[67] Воробьев Г. Ищи свой талант. М., 1983. С. 163.
[68] Клименко В.В. Как воспитать вундеркинда. Харьков – СПб., 1996. С. 29.

Так, распознав в ребенке те или иные задатки, некоторые родители стремятся насильно развивать их. При этом талант погибает, так и не успев раскрыться. Часто случается и обратное: ребенку всячески мешают заниматься излюбленным делом, навязывая ему свою волю в плане выбора профессии. Э. Фромм именует такую ситуацию "явлением неоправданных ожиданий" и приводит следующий пример: “На уровне сознания человек может считать себя виноватым за то, что авторитеты недовольны им, в то время как бессознательно он чувствует себя виноватым за то, что живет, не оправдывая собственных надежд. Например, человек, который хотел стать музыкантом, стал вместо этого предпринимателем, потому что так хотел его отец. В предпринимательстве он не добился больших успехов, и отец не скрывает своего разочарования по поводу сыновней неудачливости. Сын, чувствуя себя подавленным и не способным как следует исполнять свои обязанности, в конечном итоге решается искать помощи у психоаналитика”.[69]

На развитие творческой личности значительное влияние оказывают социальные институты (школа, университет и т.п.), общество и государственная система (к примеру, тоталитарный режим), а также степень развития человеческой цивилизации в целом.

Очевидно, что далеко не всегда процесс взаимодействия творческой личности со средой протекает гармонично. Конфликт с окружающей средой, имеющий место в детстве или юности, непременно найдет свое отражение в более зрелом возрасте, и формы его проявления могут быть различны: от явно деструктивных до позитивно-креативных. Для пробуждения творческих способностей и стремления к их выражению обязательным условием должно служить наличие некоего раздражителя (внутреннего или внешнего), а сам процесс творчества неразрывно связан с преодолением влияния раздражителя и достижения состояния “облегчения”, освобождения от страдания. Так, А. Кестлер считает, что творческие свершения возможны в тех случаях, когда происходит переход от плоского повседневного существования -- в период трагического и кризисного состояния (любовь, смерть, потеря близких). Но вместе с тем, переживание стрессовых ситуаций, как известно, не всегда содействует усилению волевых качеств и появлению творческого импульса, а может приводить и к нервным расстройствам.

---

[69] Фромм Э. Человек для себя / Пер. с англ. и послесл. Л.А. Чернышевой. Мн., 1992. С. 160.

Большой резонанс среди научной общественности в свое время вызвала книга "Гениальность и помешательство" итальянского психиатра Ч. Ломброзо, в которой обосновалась теория системной взаимосвязи явлений гениальности и помешательства. Следует обратить внимание на то обстоятельство, что Ч. Ломброзо не являлся первооткрывателем данной идеи.

Истоки ее можно усмотреть еще в высказываниях Аристотеля, Сократа, Эмпедокла, Платона и многих других философов древности; признание гениальности одной из форм помешательства характерно для многих интеллектуальных авторитетов Средневековья и Нового времени. Называя человека "мыслящим тростником", Б. Паскаль, к примеру, утверждал, что величайшая гениальность граничит с полным безумием.

Ч. Ломброзо фактически не открывал указанной зависимости, а лишь организовал тщательную проверку накопившихся к тому времени соответствующих фактов в психиатрии и смежных науках. "В числе гениальных людей, -- замечает он, -- были и есть помешанные, точно так же, как между этими последними бывали субъекты, у которых болезнь вызывала проблески гения; но вывести из этого заключение, что все гениальные личности непременно должны быть помешанными, -- значило бы впасть в громадное заблуждение и повторить, только в ином смысле, ошибочный вывод дикарей, считающих боговдохновенными людьми всех сумасшедших". И далее: "Было и есть множество гениальных людей, у которых нельзя отыскать ни малейших признаков умопомешательства, за исключением некоторых отклонений в сфере чувствительности".[70]

Выдвинутые Ч. Ломброзо положения о природе гениальности приобрели много сторонников и противников. Среди последователей сформулированной им психопатологической теории гениальности наиболее видными учеными были Э. Кречмер и В. Ланге-Эйхбаум. Излагая свои взгляды на проблему гениальности, Э. Кречмер, в частности, отмечал, что метод статистических исследований в данном случае неприменим вследствие малочисленности соответствующего контингента людей, однако психодиагностические подходы здесь облегчаются тем обстоятельством, что высокая одаренность обычно сочетается с ярко выраженными личностными особенностями.

При анализе специфических особенностей художественного творчества и проблематики искусства З. Фрейд отталкивался от

---

[70] Ломброзо Ч. Гениальность и помешательство / Общ. ред. и предисл. Л. Гримака. М., 1995. С. 162 – 163.

первоначально выдвинутых им постулатов, прежде всего, от идеи “эдипова комплекса”, в которой, согласно его мнению, исторически “совпадает начало религии, нравственности, общественности и искусства”. Искусство рассматривается З. Фрейдом как своеобразный способ примирения оппозиционных принципов “реальности” и “удовольствия” путем вытеснения из сознания человека социально неприемлемых импульсов. Оно способствует устранению реальных конфликтов в жизни человека и поддержанию психического равновесия, то есть выступает в роли своеобразной терапии, ведущей к устранению болезненных симптомов. В психике художника это достигается путем его творческого самоочищения и растворения бессознательных влечений в социально приемлемой художественной деятельности. По своему смыслу такая терапия напоминает “катарсис” Аристотеля.

Однако превращение механизма сублимации во всеобщий закон творчества вряд ли можно признать плодотворным, ибо творчество художника сложнее и многообразнее. Сам З. Фрейд признавал, что психоанализ далеко не всегда может проникнуть в механизмы творческой работы личности.

Исходя из концепции К.Г. Юнга, многообразие личности обусловливается бессознательным, которое продуцирует некоторые схемы, априорно формирующие представления человека. Эти схемы он назвал "архетипами". Архетипы имеют не содержательную, но исключительно формальную характеристику. Содержательную характеристику первообраз получает лишь после проникновения в сознание индивидуума. Понятие архетипов, по К.Г. Юнгу, можно сопоставить с понятием инстинкта, коллективного бессознательного. Художник -- это прежде всего человек, отличающийся необычайной чуткостью к архетипическим формам.

По мнению некоторых современных исследователей, архетипы, эгрегоры или экстрасимволы есть не что иное, как комплексные структуры в информационном поле Вселенной, а творческая личность в процессе своей деятельности выступает как средство их воплощения, материализации. В современной космологии присутствует идея о том, что активизация архетипов приходится на определенные исторические периоды или циклы, которые напрямую связаны с циклами не только солнечной активности, но и всего эволюционного развития Вселенной. Логическим дополнением данной гипотезы может служить теория цикличного развития личности.

Так, В. Клименко сравнивает развитие таланта со спиралью, которая раскручивается и в определенные периоды выполняет более

или менее специализированную работу. "Талант, -- пишет он, -- это механизм души и тела – объединение чувствительности, способностей в целостность, которое сопровождается укреплением связей между элементами, систематизаций отраженного и переработанного содержания в едином целом.[71] Также он намечает пики творческой активности человека, приходящиеся на 5, 13, 21, 34 и 55 лет.

Н. Пэрне, заложивший основы современной биоритмологии, в своей книге "Ритм жизни и творчества" исследовал свыше 20 биографий, в том числе: Л. Бетховена, Р. Вагнера, В.-А. Моцарта, М. Глинки, Ф. Шуберта, и на основании анализа жизнедеятельности составил график их творческой активности.

Этим методом были обнаружены следующие факты: во-первых, выяснилось, что порыв к творчеству не всегда проявляется с одинаковой силой (есть годы особенно плодотворные и наоборот); во-вторых, оказалось, что подъемы творчества наступают через определенные, почти правильные промежутки времени, в большинстве случаев довольно хорошо совпадающие с теми "узловыми точками", которые были установлены на основании изучения физиологии человека; в-третьих, подтвердилось, что каждая "узловая точка" есть не только время активизации душевной жизни, но и поворотный пункт, переход к новому характеру творчества, время выдвижения новых идей.[72] Такие периодические колебания обнаруживаются более четко -- у музыкантов и поэтов, менее -- у ученых-исследователей.

Подобная цикличность находит подтверждение в современной космологии. "Пульсации постоянных ритмов во времени (от "пульсирующей" Вселенной до внутриядерной частицы-волны, от биоритма жизни клетки до гармонично-подвижной, но сохраняющей форму целого интерференции разных ритмов жизнедеятельности отдельных систем в сложном живом организме) – и постоянные чередования устойчивых ритмов в пространстве (вплоть до молекулярных уровней веществ, где симметричные структуры кристаллов явственно выступают как "застывшие" волновые ритмы, их пространственное отражение – запечатление, т.е. локализация волнового поля в веществе, -- все эти ритмичные повторения – пульсации, как феномен физического существования, образуют симметрию, инвариантность законов природы".[73] Современная наука рассматривает вечное движение в

[71] Клименко В.В. Как воспитать вундеркинда. Харьков - СПб., 1996. С. 101.
[72] Цит. по: Ноосфера и художественное творчество: Сб. ст. М., 1991. С. 176.
[73] Бергер Л.Г. Звук и музыка в контексте современной науки и в древних космических представлениях. Пространственный образ как модель художественного стиля. Тбилиси, 1989. С. 23.

окружающем нас мироздании, подчиненное ритмичному волновому развитию с интерференцией – наложением разных ритмов-волн, с их постепенными включениями и выключениями, -- как универсальный фактор организации и существования систем материи.

Наблюдения астрофизиков позволили установить, что пульсации на поверхности Солнца являются акустическими волнами, идущими из недр с множественными резонансами во внутренних областях, что дает возможность гелиосейсмологам определять состав Солнца и строить модели его эволюции. Выяснилось, что волны электромагнитного "океана", излучаемые космическими "магнитами" -- звездами и планетами, наполняют Вселенную и активно воздействуют на ее процессы; их ритмы, подобные гармоническим звукам, определяют и регулируют жизнь на Земле. В физике, химии, биологии обнаружена универсальность самозарождающихся колебательных процессов, согласованных автоволн при самоорганизации материи (возникновении структур в беспорядке). Их объединяет новое направление научного мышления – синергетика, ставшая метадисциплиной для разных областей науки.

Возможно, что посредством более глубокого понимания природы звука, через изучение акустических и композиционных закономерностей музыки откроется путь к постижению фундаментальных законов Вселенной, жизни органических систем и конструктивной деятельности сознания. Еще в 30-е годы В. Вернадский, замечая об огромном влиянии "художественных построений" на научный анализ в познании, прозорливо писал: "Управление этим, мало отражающимся в логике аппаратом познания, для научного понимания реальности есть дело будущего".[74]

Одну из ключевых ролей в процессе музыкального творчества играет понятие творческих ориентаций, под которым подразумевается совокупность предварительных абстрактно-содержательных реалий, которые посредством воображения композитора свободно трансформируются, варьируются, комбинируются, отбираются, упорядочиваются и, наконец, закрепляются в конкретной целостной форме. Внутренне противоречивая и динамичная природа творческих ориентиров определяется различием их обобщенных истоков, находящихся в иерархическом соотношении. Прежде всего таким истоком выступает реальная действительность или объективный мир в целом. Далее – сам автор – человек в его богатстве, самобытности и яркости своего субъективного мира, личного опыта, по-своему

---

[74] Вернадский В.И. Философские мысли натуралиста. М., 1988. С. 152.

отражающего воздействия реальности. И, безусловно, мир музыки, со всеми присущими ему историческими особенностями, традициями образного строя, жанров, стилей, форм и норм музыкального языка. При всей непредсказуемости образования на этой триединой основе они, вместе с тем, обусловлены, оправданы и плодотворны – в той мере, в какой отражают своеобразную логику развития каждого из названных миров: объективно-всеобщую, субъективно-личностную, музыкально-имманентную.

По нашему мнению, творческие ориентации являются одним из важнейших факторов, определяющих особенности развития личности композитора и характер его деятельности. Понятие творческой ориентации тесно связано с понятием стиля, поскольку здесь осуществляется художественная коммуникация: действительность – творец – произведение – исполнитель – реципиент – действительность.

"Невозможно или почти невозможно, -- писал в свое время Дж. Верди, -- чтобы кто-нибудь посторонний угадал, что я ищу; а я ищу сюжеты новые, значительные, прекрасные, разнообразные, смелые..., смелые до крайности, с новыми формами и т.д. и т.д., и в то же время – сюжеты, возможные для омузыкаливания".[75] Несомненно, что направление творческого поиска Дж. Верди было обусловлено сложной многоярусной системой конкретных обстоятельств и факторов, которые теоретик-исследователь вправе охарактеризовать как социально-исторические (общие), субъективно-психологические (личностные), культуродинамические (музыкальные). Подобная "трехъярусность" творческих детерминант и, соответственно, ориентиров могла бы быть прослежена в творчестве композиторов любых эпох.

Л. Мазель выделяет следующие творческие ориентации[76]:

1. Ориентация на действительность (мировоззренческие, идейно-тематические, содержательные ориентиры).

"Списывать с действительности – вещь хорошая, но это фотография, а не живопись," [77] -- напоминал Дж. Верди. И все же действительность в её широком понимании служит для композитора не просто источником разнообразных, подчас неуловимых впечатлений и широких субъективных обобщений. Она как бы подсказывает, а порой и властно диктует ему конкретные идеи, темы, сюжеты, образы, ритмы, принципы построения и развития, критерии

---

[75] Верди Дж. Избранные письма. 2-е изд. Л., 1973. С. 99.

[76] Мазель Л.А. Вопросы анализа музыки: Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. М., 1978. С. 144.

[77] Верди Дж. Избранные письма. 2-е изд. Л., 1973. С. 379.

оценки. Объектом художественного внимания могут становиться вполне определенные явления, процессы, события, коллизии, характеры современности, прошлого или предвидимого будущего. Всё, что задевает, волнует, поражает композитора как мыслителя, гражданина, художника, мастера, новатора, -- может становиться ориентиром его творческого поиска. Сама по себе оценка тех или иных событий как важных, значительных, прогрессивных обусловлена определенной идейной позицией, а они в современном мире очень разные.

2. *Образно-эмоциональная ориентация* (субъективно-психологические ориентиры).

Музыкально-творческий процесс так или иначе связан с самовыражением, самораскрытием композитора, с его потребностью и возможностью искренне, правдиво передать свои впечатления от окружающей действительности, выразить своё отношение к ней. Эмоции, чувства, настроения, переживания автора, пусть не всегда чётко осознаваемые и дифференцируемые, должны хотя бы подспудно ощущаться им как нечто предметно-значительное, глубокое, достаточно рельефное, как прообраз, чтобы не просто сопровождать творческий процесс в качестве фона, но и стать основанием для создания содержательного музыкально-интонационного образа, объективируемого в форме.

3. *Ориентация на музыкальное искусство* – народное и профессиональное (музыкально-специфические ориентиры).

Наличие у композитора ещё до начала работы над новым произведением и во время работы соответствующих знаний и представлений в области музыкальной истории, эстетики, теории, технологии, вкуса и т.п. образуют сложную систему начальных ориентиров. Эти ориентиры способны выступать не просто как общие, совокупные слитные предпосылки и условия музыкального творчества, но и по отдельности, как частные творческие импульсы. В работе над музыкальным произведением композитор также руководствуется системой специальных ориентиров-соображений-заданий: для чего и для кого создается произведение, какими качествами оно должна обладать, какой предполагается возможность его реализации, его смысл, польза, эффект, к какому типу строения будет относиться, чем будет отличаться от предшествующих образцов.

Разумеется, ориентиры могут и совмещаться, но подчас рельефнее выступает какой-то один начальный ориентир-критерий. Например, стремление испробовать силы в новом жанре, оттолкнуться от определенного фактурного средства (этюды Ф. Шопена, Ф. Листа),

приёма (динамизированное остинато в "Болеро" М. Равеля), воссоздать определённый тембровый колорит ("Музыкальная табакерка" А. Лядова), найти основную мелодию, "извлекая" её из стихов (как это свойственно Г. Свиридову) и т.п. Преобразование природы творческих ориентиров применительно к различным стадиям творческого процесса можно представить в таких их разновидностях: потенциальные (предшествующие возникновению определенного замысла), генетические (знаменующие собой начало творческого акта, возникновение замысла), оперативные (связанные с прояснением и воплощением замысла, с выстраиванием музыкальной формы), итоговые (сопряжённые с оценкой созидаемого).[78]

Обобщая сказанное, следует отметить, что подавляющее число исследователей феномена творческой личности выделяет следующие основные факторы, оказывающие влияние на ее формирование: природа (врожденная одаренность, глобальные эволюционные процессы), собственные усилия (целеустремленность, труд), среда (ближайшее окружение и общество в целом). В музыкальных произведениях, создаваемых композитором, находят символическое отображение его индивидуальные переживания, творческие ориентации и социокультурный опыт наряду со стилевыми особенностями доминирующего в период создания произведения типа культуры.

§ 3. Социокультурная значимость музыкально-творческой деятельности

Одной из наиболее актуальных проблем современной культуры является определение того, какие общественные условия являются максимально благоприятными для творчества и, следовательно, для расцвета талантов, и где пролегает та черта, за пределами которой социальное благополучие ведет к творческому застою, а политические и другие угнетения -- к взрыву, протесту, борьбе, порождающим великих личностей.

Появление творческой личности как социального феномена всегда являет собой результат взаимодействия субъективного, личного творческого начала и объективных социокультурных факторов. Интенсивная динамика социальной жизни, подъем и рост какой-либо науки, вида искусства, особая комбинация положительных культур-

---

[78] Муха А. О социальной природе и направленности музыкально-творческого поиска // Музыкальное искусство и формирование нового человека: Сб. ст. Киев, 1982. С. 143.

ных факторов (всеобщий интерес людей к новым открытиям, широкое внимание общества, нации к какому-либо виду деятельности и т.п.) пробуждают активность людей, что и может служить необходимой почвой для появления творческой личности. Общественное мнение, возвышая и выделяя ту или иную область деятельности, этим как бы гарантирует работающим в ней не только материальную обеспеченность, но и уважение сограждан. В эпоху Возрождения в Италии такой сферой было изобразительное искусство. Во Франции XVIII -- XIX столетий -- театр и литературная деятельность.

Известно, что развитие науки и искусства не проходит прямолинейно. В зависимости от исторических обстоятельств, благоприятных и неблагоприятных социокультурных, экономических и политических факторов наука и искусство могут достигать высокого уровня развития или наоборот. "Эпохи, порождающие титанов" или творческие эпохи отличаются одна от другой многими особенностями; среди них -- доминирование отдельных видов художественного или научного творчества.

Согласно К. Ясперсу, великие духовно-исторические фигуры, гении типа Конфуция, Будды, Сократа, появляются в так называемое "осевое время" -- переломные эпохи, кладущие начало новой ступени в развитии общества, новому историческому витку. Иначе говоря, рождению композитора должна способствовать социально-историческая потребность в его появлении. Так, музыка Р. Вагнера не могла появиться в эпоху средневековья и, хотя многие сюжеты его опер касаются средневековья и даже более древних периодов, она выражает представления и понимание этого времени его (Вагнера) современниками, иллюстрирует эмоциональный строй души людей XIX века, который выразил великий композитор, опираясь на опыт развития музыки как искусства, достигнутый на момент его жизнедеятельности.

Очевидно, что творческая деятельность неразрывно связана с характером общественной жизни. Об этом, в частности, свидетельствует Т. Адорно: “Основу творчества постепенно подтачивает такой фактор: композитор безгранично располагает сам собой, и в результате его творчество оказывается доступным для любого употребления. Вполне осуществленная автономность творчества внутренне определяет его гетерономность: полная свобода приемов сочинения, не связанная уже ничем внешним, позволяет произведению искусства приспосабливаться к внешним целям. А тем самым и к “полной распродаже”.

Здесь сущность музыки совпадает с сущностью общества, которого она не может избежать и тенью которого она является".[79]

Здесь следует обратить внимание на такой важный фактор, оказывающий существенное влияние на деятельность музыканта, как творческая свобода. Конкретный тип общества, который модифицирует тип культуры и тип личности, создает определенные социальные предпосылки свободы. Именно в условиях деформаций социальных отношений, порождающих бюрократическую деятельность, существует феномен отчуждения, разрушающий индивидуальность. Бюрократический порядок, с одной стороны, не позволяет творческому субъекту иметь инициативу и всячески препятствует поиску новизны и нестандартности в решении стоящих перед ним задач. Это наглядно проявилось в период расцвета бюрократических отношений в СССР, когда любое творчество, не вписывающееся по каким-либо характеристикам в четко установленные стандарты, осуждалось и наказывалось. Так, например, в категорию "неправильного" искусства попала джазовая музыка, долгие годы развивающаяся в латентной форме. С другой стороны, оказание давления на творца со стороны общества и доминирующей идеологической парадигмы может подтолкнуть его к активизации своего внутренних резервов и выявления их в творческой деятельности.

С. Ариети дал обществу, способствующему развитию творчества, название "креатогенное общество". Оно характеризуется девятью особенностями: 1) доступ к средствам культуры; 2) открытость различным "культурным стимулам"; 3) стремление членов общества не просто существовать, а чего-то достичь, самоутвердиться; 4) свободный, лишенный дискриминации, равный для всех доступ к образованию; 5) отсутствие привилегий для одних групп и угнетения других; 6) разнообразие культурных течений; 7) интеллектуальная терпимость; 8) взаимодействие и сотрудничество творческих личностей; 9) наличие системы наград и поощрений.[80]

Т. Манро считает, что для создания творческих эпох необходимо сочетание многих факторов: а) врожденные потенциальные гении, б) средства и условия, которые бы соответствовали применению и направлению их свободной энергии в определенную художественную сферу; в) учреждения, способные дать им профессиональное обучение и некоторые знания художественного наследства в изучаемой

[79] Адорно Т. В. Введение в социологию музыки: Двенадцать теоретических лекций. М., 1973. Вып. 2. С. 116.

[80] Цит. по: Гончаренко Н.В. Гений в искусстве и науке. М., 1991. С. 206.

области; г) другие личности, обладающие вкусом, властью и волей оценить их художественные достоинства и помочь им завоевать широкое признание.[81] Творческие эпохи отличаются не только высоким накалом творческой активности, но и прославлением творчества как такового, которое превозносят, славят, считают целью и смыслом жизни.

Дарование большого художника всегда многогранно и часто противоречиво. Кто-то из них стоит ближе к политике, кто-то сторонится ее. Здесь мы видим и К. Пендерецкого, становящегося премьер-министром Польши, и Е. Глебова, который в период с 1980 по 1987 гг. избирался депутатом Верховного Совета Республики Беларусь. В отличие от них, Ф. Шаляпин в своей книге "Маска и душа" сказал о себе, что он менее всего в жизни был политиком. Но даже если большие художники стоят вне политики, они всегда несут в себе то, что называется "мировой скорбью", проистекающей от осознания ими несовершенства мира, который они хотят улучшить и украсить своим искусством.

А. Кребер в книге "Конфигурации культурного роста" убедительно показывает, что так называемые творческие гении не рассыпаны наугад в пространстве мировой истории, они концентрируются в основном во времена "золотого" или "серебряного" веков, в периоды, которые разделены большими отрезками "темных веков". По его мнению, творчество в цивилизации расцветает и увядает в соответствии с ростом, насыщением и истощением культурных образцов.

По данным Ю. Лотмана, в периоды так называемого взрыва в развитии культуры (перерыва постепенности, смены парадигмы ее эволюции) доминируют способности, таланты, а после взрыва, когда требуется энергия другого качества, а именно энергия закрепления достигнутого, доминируют трудолюбие, дисциплина и организованность.[82]

Тормозящим фактором творческого подъема является отсутствие политической стабильности. “Если политическая жизнь внутри страны связана с постоянными конфликтами внутри правящей элиты; если постоянно происходят перевороты и власть захватывает тот или иной военный деятель; если политические убийства становятся нормой, -- такая политическая неустойчивость пагубна

---

[81] Munro Th. Evolution in the Art & Other Theories of Culture History. Cleverland, 1963. P. 205.

[82] Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М., 1992. С. 143.

для творческого развития", -- отмечает Д. Саймонтон.[83] Огромное значение также имеет характер государственного устройства, степень демократизма в обществе, уровень его благосостояния. Таланты не расцветают там, где люди тратят 100 % усилий на обеспечение самых насущных потребностей; количество свободного времени должно в разумных пределах коррелировать с творческой продуктивностью данного общества. И вместе с тем, при абсолютной политической и экономической стабильности возникает угроза социальной стагнации. Об этом свидетельствовал Л. Гумилев, отмечая, что "пассионарии", выступающие как движущие силы культуры, в мирное, стабильное время обречены на вымирание.

Ввиду вышесказанного, мы полагаем, что музыкальное творчество, как и любой другой вид художественного творчества, меняет свои содержательные функциональные характеристики в зависимости от типа общества и культуры, т.е. в каждом обществе они функционируют по-своему, в зависимости от превалирующих в нем форм коммуникаций.

Музыка, так же, как и речь, является способом общения, иначе говоря, средством коммуникации. В настоящее время музыку создают не только ярко выраженные таланты, не только творческие личности в подлинном смысле этого слова, ее может создавать каждый человек, даже не обладающий музыкальным образованием. В данном случае функциональные характеристики музыкального творчества резко отличаются от тех, которые превалировали в эпоху его становления. Если во времена, когда в обществе господствовал родо-племенной уклад жизни, и музыкальное творчество еще до конца не выделилось как явление из художественно-синкретической практики его функции в основном были сакрально-утилитарными, то в настоящее время музыкальное творчество зачастую рассматривается не только как вид искусства, но и как форма развлечения и отдыха, как разновидность бизнеса -- деятельности, нацеленной на получение прибыли и (или) известности. Данное явление свидетельствует о том, насколько существенно изменилась социокультурная значимость музыкального творчества, эволюционирующего в контексте культуры.

В свою очередь, становление творческой индивидуальности может быть полностью понято лишь на уровне отношения с действительностью, поскольку в любой деятельности человек реализует (в большей или меньшей мере) те способности созидания, которые даны ему человеческой природой, сформированы опытом социального функци-

---

[83] Цит. по: Гончаренко Н.В. Гений в искусстве и науке. М., 1991. С. 209.

онирования. Преломляясь через внутренний мир композитора, факты социокультурной действительности определяют сущность его творений.

Универсализм творческой личности, то есть способность к многоплановой деятельности, имеет два главных измерения, теснейшим образом связанных между собой. Первое -- это глубина проникновения в различные сферы деятельности и способность к различным видам творчества, дополненные широтой его кругозора и объема знаний. Второе измерение универсализма -- такое качество мировоззрения и творчества, которое характеризуется способностью уловить ритм, гармонию и дыхание мироздания, постичь часто скрытую закономерную связь причин и следствий, определить доминирующее направление в развитии искусства, духовной жизни общества.

В Беларуси много талантливых людей, обладающих уникальным качеством универсальности. К числу таковых можно в частности отнести В. Мулявина – композитора, певца, гитариста, аранжировщика. Его работа в Томской, а затем в Читинской филармониях содействовала появлению увлечения современной эстрадной музыкой, что, в свою очередь, привело к созданию ансамбля “Песняры”, творчество которого объединяет в себе фольклорное начало, стилистику песен 40-х гг., элементы джаза и современной эстрадной музыки. Ансамбль “Песняры” до сих пор продолжает оказывать заметное влияние не только на развитие белорусской эстрадной сцены, но и на деятельность отдельных композиторов и самодеятельных творческих коллективов.

Безусловно, сила влияния художественных произведений на людей может меняться под воздействием изменений эстетических вкусов, мировоззрения, нравственных идеалов различных эпох, однако их ценность от этого не уменьшается.

В связи с появлением в художественном сознании новой парадигмы, основанной на осознании музыки как живого космоса – акустически овеществленного единого многомерного организма, формируется новое отношение к звуку как к энергоносителю, а процесс художественного творчества рассматривается как непосредственный диалог композитора (микрокосма) с "вселенским разумом" (макрокосмом). Мастерство и талант композитора заключаются в его умении найти не только художественно ценное содержание образа, но и способности воплотить это содержание в адекватной форме, которая затем будет раскодироваться сначала исполнителем, а затем и слушателем музыкального произведения. И если композитора можно рассматривать как трансформатора художественных образов, то

исполнитель уже выступает в несколько иной роли – интерпретатора художественной информации.

Будущему композитору необходимо попасть в такое скрещение научных и идейно-художественных потоков, которые бы "заставили" личность, наделенную определенным набором качеств, максимально реализовать свои способности, предельно развить все свои творческие возможности. В таком круговороте социальных и эволюционных процессов раскрывается сущность творческой личности, которая в культурологическом понимании рассматривается как ключевая доминанта духовного развития человечества.

Социокультурное воздействие на творческую личность осуществляется через многоступенчатую систему идеологических, экономических, политических, этических, эстетических и иных нормативов, посредством влияния идейно-нравственных, психологических, культурологических и иных установок, доминирующих в общественном сознании. А интенсификация процесса информатизации, играющего заметную роль в современной культуре, порождает новые способы влияния на личность.

Не подлежит сомнению тот факт, что творения многих великих музыкантов оказали влияние на формирование других одаренных личностей – художников, поэтов, артистов, ученых, а процесс прослушивания музыкальных произведений – в той или иной степени стимулировал их мозговую активность. Кроме того, вовлечение человека в мир музыкального творчества происходит в первую очередь благодаря прослушиванию уже созданных кем-то музыкальных произведений. Образно говоря, музыкальное творчество всегда выступает в роли “камертона эпохи”.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что культура в целом и музыка в частности являются универсальным средством реализации творческого потенциала личности. В художественной культуре и искусстве воплощается творчество людей, и оно, будучи на протяжении многих веков ценнейшим носителем духовных достижений человечества, является вместе с тем стимулирующей средой развития творческой индивидуальности. Другими словами, процесс взаимодействия личности композитора с системой культуры амбивалентен: творчество композитора, с одной стороны, всегда подвержено влиянию культуры, которая может рассматриваться как тип социальной памяти и форма трансляции социального опыта, с другой – композитор способен оказывать воздействие на культуру посредством своего творчества.

ГЛАВА 3. МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

§ 1. Музыкальное творчество в условиях доминирования массовой культуры

Значительное повышение интенсивности жизни человека и усложнение динамики социальных процессов, которые происходили на протяжении XX столетия, содействовали тому, что в системе художественной культуры обозначился ряд новых тенденций. Во-первых, это возвращение к художественному синкретизму, воплощенное в современном сценическом и кинематографическом искусстве, перфомансах, хэппенингах, массовых шоу. Во-вторых, подтверждение на научном уровне синергетичного или нелинейного хода развития культуры. И, в-третьих, неоспоримость такого нестандартного явления, как технократизация и возрастание роли массовых коммуникаций в культуре. Все это нашло свое соответствующее воплощение и в сфере музыкального творчества.

Характер происходящих в данный период изменений в системе искусства большинство культурологов, философов и социологов склонны выражать одним словом: кризис. Еще в начале века Н. Бердяев написал работу, которая так и называется: "Кризис искусства". В ней, в частности, говорится: "То, что происходит с искусством в нашу эпоху, не может быть названо одним из кризисов в ряду других. Мы присутствуем при кризисе искусства вообще, при глубочайших потрясениях в тысячелетних его основах. Окончательно померк старый идеал классически прекрасного искусства и чувствуется, что нет возврата к его образам. Нарушаются грани, отделяющие одно искусство от другого и искусство вообще от того, что не есть уже искусство, что выше или ниже его".[84] Однако сам мыслитель невольно находит объяснение этому явлению: "Бесконечно ускорился темп жизни и вихрь, поднятый этим ускоренным движением, захватил и закрутил человека и человеческое творчество".[85]

На наш взгляд, бытие каждого индивидуума во многом зависит от социального окружения и природных факторов, но, вместе с тем, оно непосредственно связано с такими общефилософскими характеристиками, как пространство и время. Поэтому то, что происходит сейчас в культуре и называется кризисом, определяется параметрами,

---

[84] Бердяев Н.А. Кризис искусства (Репринтное издание). М., 1990. С. 3.
[85] Там же. С. 12.

заданными реально функционирующим социумом и соответствующей ему системой ценностей. Это объективный процесс, обусловленный динамикой развития общества и способный оказывать значительное воздействие на множество составляющих его элементов, одним из которых выступает человек. Именно человек в своей художественной деятельности возобновляет идеальные силы, скрытые за материальным миром. По мнению Р. Штейнера, одним из аспектов этих сил являются математические законы, а наиболее полным их воплощением служит музыка.

Х. Ортега-и-Гассет отмечал, что в современной жизни доминируют три "М": массовое общество, средства масс-медиа и массовая культура. Отличительными чертами сознания масс являются: наличие определенных стереотипов, объективных видимостей сознания, порожденных общественными отношениями, а также амбивалентность в восприятии идей, совмещение противоположных целей и смыслов.

По нашему мнению, массовая культура как социальное явление в той или иной форме существовала всегда. К примерам ее можно отнести гладиаторские бои, коллективные молебны и даже инквизиторские процессии. Но приоритетную роль в жизни людей массовая культура начала играть только с середины ХХ века.

Очевидно, что "массовому обществу" необходим соответствующий тип искусства и творец (композитор, поэт и т.д.) не может игнорировать этот факт. Вне зависимости от своего отношения к массовой культуре, он оказывается втянутым в ее поток. Он так же, как и рядовые обыватели, использует определенную порцию признанных массовых предметов и эталонов красоты; он участвует в великом шоу потребления искусства. Но помимо того, что он невольно потребляет предметы массовой культуры и перерабатывает их в своем сознании, современный художник еще и собственным творчеством оказывает воздействие на ход развития этой самой массовой культуры.

"Склонность к тому, чтобы не сочинять, а мастерить музыку, захватила даже самых одаренных композиторов молодого поколения,"[86] -- справедливо отмечал Т. Адорно. Параллельно с этим создатель должен ощущать, хотя бы в своей специальной области, постепенное нивелирование эстетических ценностей и свою принадлежность к этому процессу. Но вместе с тем такое положение многим может чем-то нравиться. Сама идея смерти искусства увлекла не только критиков и искусствоведов, но и самих творцов, которые

[86] Адорно Т. В. Введение в социологию музыки: Двенадцать теоретических лекций. М., 1973. С. 108.

ощущали, согласно А. Молю, "мазохистское удовлетворение" от мысли, что они причастны к "гибели богов".[87] Каждая творческая личность вынуждена искать что-то новое в своей области. Произведение искусства – это обращение художника к другому человеку, роль которого раньше выполнял знаток, а ныне – потребитель.

Художественное произведение для последнего воплощает некий приемлемый компромисс между банальностью понятного и оригинальностью нового. Когда художественное сообщение содержит в себе семантическую и "непереводимую" эстетическую часть, то уровень сложности, приемлемый для потребителя и допустимый для творца, в обоих случаях ограничен возможностями человеческого рассудка, который у потребителя по определению "средний", а у творца – "гениальный". Переход от уровня творца до уровня потребителя лучше всего обеспечивается вульгаризацией искусства и изданием справочников по коллекциям художественных произведений.

Как отмечает Н. Метнер, "после изгнания из художественного рая, каким нам представляется в искусстве, например, эпоха Возрождения живописи в Италии или расцвета музыки в Германии... -- мы, изгнанники, рассеянные по свету, оторванные от всякой преемственности, должны добывать художественные произведения тяжелым трудом, как рабочие в шахтах, а не пытаться срывать их, как полевые цветы на прогулке".[88]

В новом понимании искусство больше не является непосредственным отражением действительности, как было принято считать раньше. Искусство – это своеобразная параллельная реальность со своими законами и правилами, формами и смыслами. 9-я симфония Л. Бетховена либо "Черный квадрат" К. Малевича – новые реальности, не имеющие аналогов в природе. Они имеют свою судьбу, способную оказывать влияние на жизнь людей.

Уточняя содержание творческой деятельности, под которой подразумевается деятельность созидающая в противовес деятельности репродуктивной, воспроизводящей уже готовые продукты, необходимо иметь в виду, что из трех основных форм (художественная, научная, техническая) сейчас на первый план уверенно выходит творческая деятельность, в которой активизированы технические аспекты. Новейшая творческая парадигма – это научно-техническая инновационная деятельность.

---

[87] Моль А., Фукс В., Касслер М. Искусство и ЭВМ. М., 1975. С. 267.

[88] Метнер Н.К. Муза и мода: Защита основ музыкального искусства // Советская музыка. 1981. № 8. С. 85.

Постепенно распространяется новая особенность индустриального общества – отделение, отслоение культуры. Потребитель все дальше отходит от автора, он все больше имеет необходимость в наличии посредников в виде интерпретаторов, различных средств массового распространения искусства, он совершенно отвыкает от неожиданного, от произвольного. Распространяется культура китча, культура "стандартных цен", мозаичная культура, основанная на потоке не связанных в смысловом плане элементов, которые каждую секунду атакуют наше восприятие. Безусловно, массовая культура имеет свои положительные моменты. Развлекая, доставляя чувственное удовольствие, она дает человеку возможность забыть о своих проблемах, переключиться, отдохнуть. Однако произведения массовой культуры рассчитаны на внешний эффект, сиюминутны и потому лишь имитируют приемы подлинного искусства. Тем не менее, можно вести речь о том, что смещение акцента в сторону массовой культуры сейчас достигло пика.

В итоге происходит формирование двух независимых сообществ. Первое почти целиком состоит из числа потребителей искусства и машинной продукции, поскольку интерес к материальным ценностям в "обществе достатка" постепенно снижается, а роль культуры возрастает. Другое сообщество состоит из интеллектуалов и творческих работников, которые склонны к аскетизму и обращаются к искусству, в котором большое значение имеет комбинаторика (так называемое "пермутационное искусство"). Художник ведет игру, возвращая себе свободу и индивидуальность в собственной реальности, отделенной от "массового общества", но, тем не менее, продукты его труда не лишены определенной социальности. Ведь для того, чтобы на свет появилось само искусство, возможность его рождения должна была пересечься с социальной необходимостью в нем, с возникновением общественной потребности в искусстве.

Поиск нового музыкального языка, характерный для музыки XX века и объединение несовместимых на первый взгляд гармонических структур привели к тому, что восприятие музыкальных композиций и их эстетическая оценка очень сильно изменились. К музыке стали относить то, что раньше воспринималось просто как шум. По мнению итальянского композитора Л. Берио, "музыкой является все то, что воспринимается и оценивается как музыка".[89] Теперь под музыкальным произведением подразумевается отдельная совокупность звуко-

---

[89] Цит. по: Чередниченко Т.В. Музыка в истории культуры: Курс лекций. Вып. 1-2. Долгопрудный, 1991. Вып. 2. С. 25.

вых элементов, составленных в определенном порядке таким образом, что самим характером своей комбинации они оказывают некоторое воздействие на потребителя этого информационного блока. От того понимания музыки и ее функций, которое имело место в сознании человека на заре его эволюции, практически не осталось и следа. Современный композитор по своему усмотрению может обратиться к любой стилистической форме, либо синтезировать сразу несколько их в одном произведении. Это можно проиллюстрировать некоторыми примерами из творчества известного композитора-авангардиста Дж. Кейджа (1912-1992).

Основную идею алеаторики, состоящую в подчинении процесса сочинения и исполнения музыки более или менее управляемой случайности, Дж. Кейдж воплотил в своей композиции "Музыка перемен" (1951 г.). Управление случайностью здесь происходит посредством гаданий по древнекитайской "Книге перемен". Числовым значениям китайских гексаграмм соответствуют отдельные звуки и группы звуков. Пианист-исполнитель играет их в порядке, обусловленном его (исполнителя) истолкованием результата гадания.

Сам Дж. Кейдж, которого называют “революционером” в мире музыки, начинал как последователь нововенской школы, но уже в 50-е гг. занялся разработкой собственного музыкального концептуального языка. В настоящее время его многочисленные последователи продолжают развивать нестандартные идеи композитора. Так, в 2001 году в немецком городе Хальберштадт началось исполнение самой длинной за всю историю музыки пьесы. Не исключено, что эта акция войдет в Книгу рекордов Гиннеса, если только издание будет еще существовать тогда, когда прозвучит последняя нота произведения, которое предполагается исполнять 639 лет. Органная композиция “Медленно, насколько возможно” была написана Дж. Кейджем. В оригинальном темпе она звучит 20 минут, но “Органный фонд Джона Кейджа” решил сыграть ее так, чтобы исполнение уложилось в 639 лет. Именно столько лет назад в немецком городе Хальберштадте была создана первая серия ставших весьма знаменитыми органов. По словам представителей фонда, неторопливое исполнение этой композиции должно создать контраст с бешеным ритмом современной жизни. Для данного суперконцерта был сделан специальный инструмент. Первые аккорды вступления прозвучали 5 января 2003 года. Еще две ноты достались слушателям 5 июля 2004 года. И, наконец, аплодисменты, если таковые еще будут практиковаться, прозвучат только в 2639 году.

Знаменитую пьесу Дж. Кейджа "4'33", созданную в 1954 г., можно по праву считать первым хэппенингом, или инструментальным театром. Суть ее заключается в следующем: пианист (или любой другой музыкант) 4 минуты 33 секунды сидит за роялем и ничего не играет. Пародийно-эпатирующий эффект стал тут оболочкой нескольких смыслов. Во-первых, Дж. Кейдж превращает аудиторию (недоуменно-ожидающие шумы зала) сразу и в "музыкальный материал", и в "исполнителя музыки". При этом слушатели воспринимают на месте музыки (следовательно, как музыку) собственное время ожидания, самих себя. Во-вторых, зрительный образ музыки отвлекается от звучащего и обретает обобщенное значение.

Опус Дж. Кейджа "В поисках утраченной тишины" (название взято по аналогии с серией романов М. Пруста "В поисках утраченного времени") создавался согласно с постулатами музыки окружающей среды и мультисенсорных эффектов и базировался на оригинальной идее компонирования звуков и не-звуков (цвета, запаха, природы, предметов, человеческих действий). В 1979 году три поезда, заполненные пассажирами, которые играли на музыкальных инструментах и ловили шумы и радиопередачи на коротких волнах, отправились из Болоньи в Равенну, Поретто и Римини – в три разные стороны Италии. По жизненному пространству расползалось звуко-шумовое пятно. "Музыкой" становилось все: поезда, люди в вагонах, станции, люди на платформах, окружающий ландшафт. Композиция структурировалась серией пауз. Паузы совпадали с остановками поездов и задавались железнодорожным расписанием. За некоторое время до остановки композиторы-ассистенты Дж. Кейджа, находившиеся в кабинах машинистов, давали по внутренней связи команду снижения громкости. К моменту остановки составов очередные разделы сочинения заканчивались, а когда поезда трогались, начинались новые разделы композиции. При этом разделами опуса стали также перегоны между станциями. Каждый из поездов, поскольку у каждого был свой маршрут и свой ритм остановок, представлял одну из вариаций на общую тему. Такого рода творчество предоставляет возможность всем сопричастным с ним лицам пережить наличную действительность как художественное произведение, а художественное произведение, в свою очередь, как часть жизни.

Таким образом, у традиционной музыки появилась альтернатива – немузыкальные произведения. Композитор, архитектор и математик Я. Ксенакис как-то заметил, что суть музыки состоит в том, чтобы "выразить интеллект с помощью звуков". В произведении "Метастазис" (1953 г.), зарисовав звучания струнных как линии, автор получил

график, который в 1956 году лег в основание проекта павильона фирмы "Филлипс" для Всемирной выставки в Брюсселе.

Мы разделяем позицию А. Моля, который отмечает, что доминирующая в современном обществе концепция склоняет нас к тому, чтобы превратить в “tabula rasa” всю предыдущую историю музыки. Музыкальные шедевры классики постепенно становятся "консервантами культуры", которые человек использует для того, чтобы после создать нечто кардинально новое. Искусство становится разновидностью практической деятельности, приобретает новый социальный статус. От преклонения перед творчеством, от привычного представления о художнике и об искусстве мало что остается. Искусство начинает довольствоваться тем, что владеет достаточной стойкостью, чтобы противостоять распаду и обесцениванию в эпоху господства массового сознания и массовых средств коммуникаций.[90] Данное явление может принимать различные формы. Например, в современной электронной музыке личность творца отходит на второй план, а основное внимание концентрируется на самом творческом продукте. Важное место в деятельности современных творцов занимает эксперимент. Творчество в нынешнем понимании -- процесс, а не просто временная вспышка вдохновения гения.

Согласно теории, выдвинутой немецким исследователем В. Штро, музыкальное произведение является аналогом товара. Он отмечает: "Фетишистский характер музыкальных продуктов распространяется далеко за рамки культа звезд или рынка пластинок. Он выражается во всех основных сегодняшних взглядах на ценности и качества высокой серьезной музыки, в понятии музыкального прогресса, в представлении о музыкальной деятельности как формы самоосуществления творческой личности... Общественные функции, связанные с музыкой, представляются исполняемыми только при наличии музыкального продукта".[91] В таких условиях на первый план выходит не само творчество, а его техническая сторона – мастерство. Как справедливо заметил П. Сорокин: "Граница между подлинным искусством и чистым развлечением стирается. Техника исполнения произведений становится альфой и омегой искусства".[92]

Процессы, начавшие происходить с середины XX века на Западе, оказали свое влияние и на культурную среду в бывших республиках

---

[90] Моль А., Фукс В., Касслер М. Искусство и ЭВМ. М., 1975. С. 195, 211.
[91] Stroh W.M. Zur Soziologie der elektronischen Musik. Zurich, 1975. S. 34.
[92] Сорокин П.А. Человек. Цивилизация. Общество. М., 1992. С. 456.

Советского Союза, в том числе в Беларуси. В период перестройки "переоценка ценностей", в том числе и художественных, приобрела тотальный характер. Вместо авторитарно-централизованной регламентации художественных жанров, произведений, имен возникла аналогичная групповая регламентация, в результате которой частно-групповые эстетические ценности (например, хиппи) начали приобретать приоритетное значение для отдельных индивидов, количество которых неуклонно увеличивалось. Параллельно с этим воплощенная в советской культуре идея "искусства для народа" постепенно перевоплотилась в идею "искусство для масс" с характерными для нее чертами китчевости и примитивизма. В итоге мы получили противостояние двух различных явлений: эклектичного эрзаца, рассчитанного на массы, и так называемого "андеграунда", некоммерческого направления, претендующего на элитарность. К последнему, помимо творчества альтернативных молодежных рок-групп и электронных проектов, пожалуй, можно отнести определенные образцы академической музыки, авангардные камерные произведения профессиональных композиторов.

Анализируя сущность массовой культуры, нельзя не отметить такое явление, как компьютеризация творческой деятельности. Информационные технологии стали неотъемлемым элементом художественного творчества. Новые инновационные возможности оказали сильное влияние на развитие графики и дизайна, архитектурного конструирования и кинематографии, но наиболее существенная их реализация произошла в сфере музыкального творчества.

Экспериментальная компьютерно-акустическая музыка как одно из "авангардистских" направлений в искусстве родилась на базе сонорной инструментальной и синтезаторной электронной музыки и постепенно распалась на ряд различных доктрин. Наиболее важные из них – конкретная музыка (представители – Шеффер и Анри), электронная музыка Кельнской школы (Штокхаузен, Кагель), фонологическая школа Л. Берио в Италии и американская "мьюзик-фор-тайп" А. Усачевского.

Все звуковые объекты "конкретной" музыки создаются на основе хорошо известного нам мира звуков. В отличие от этого звуки электронной музыки целиком фабрикуются из электрических импульсов при помощи достаточно сложной аппаратуры. Теоретически количество звуков электронной музыки не ограничено. Сейчас термин "электронная или экспериментальная музыка" употребляется по отношению к широкому спектру музыкальных проектов, связанных с компьютерной обработкой звука.

Стремительное развитие кибернетики и информатики привело к написанию программ, при помощи которых машина могла самостоятельно делать музыку. Так, в начале 70-х гг. в США на машине под названием "Иллиак" Иллинойского университета было запрограммировано сочинение сюиты для струнного квартета. С этой задачей ЭВМ справилась вполне успешно. Сейчас создание компьютером тех или иных композиций нас уже не удивляет. Но вместе с тем встает вопрос: как относиться к этому творчеству? По каким критериям его оценивать? На этот вопрос попробовали найти ответ слушатели, принимавшие участие в массовом эксперименте по прослушиванию музыки, созданной композиторами и ЭВМ. Необходимо было по пятибалльной шкале выставить оценку каждой мелодии. Результаты опроса оказались неожиданными: компьютерная музыка, которую многие слушатели уверенно считали "искусственной и бесчувственной", получила более высокие баллы по сравнению с музыкой профессиональных композиторов.[93] Таким образом, приближается эра реальной конкуренции между машиной и человеком. Безусловно, машинное творчество не было бы возможным без участия человека, однако, этот факт не уменьшает остроту проблемы. Можно предсказать, что в недалеком будущем искусство будет делиться на две категории: антропологическое и кибернетическое.

Новые социокультурные тенденции оказали влияние и на особенности художественного мышления современных композиторов. Характерной чертой идейной основы современного музыкального творчества стал переход к вселенскому мироощущению. Теперь композиторы не просто сочиняют новые произведения, они стремятся продублировать в них номенклатуру Вселенной.

Даже в названиях произведений мы сталкиваемся с мироподобием музыки. Есть названия географические ("Пустыни" Вареза); биологические ("Каталог птиц" Мессиана); геотектонические ("Сейсмограмма" Пуссера); астрономические ("Знаки Зодиака" Штокхаузена, "В созвездии Гончих Псов" Екимовского); геометрические ("Разрывы плоскостей" Годзянского); космогонические ("Ортогенез" Маловеца); оптические ("Спектры" Сильвестрова, "Перспективы" Берио); физические ("Атмосферы" Лигети); химические ("Кислород" Жарра) и т.д. Таким образом, идея единства микро- и макрокосмоса находит свое отражение в отдельных музыкальных произведениях.

Подводя итог сказанному, можно сделать вывод о том, что явление массовой культуры, занимающее сейчас приоритетное место в

---

[93] Пекелис В. Кибернетическая смесь. М., 1973. С. 198.

системе художественного творчества, с одной стороны, ставит творческую личность музыканта в жесткие условия, делая его зависимым от материальной стороны творческой деятельности и в определенном смысле подчиненным массовым предпочтениям, но, с другой стороны, предоставляет ему более широкий выбор как сферы деятельности, так и методов, используемых в музыкально-творческом процессе.

В настоящее время музыкальное творчество обнаруживает тесную взаимосвязь с другими видами творческой деятельности (такими, в частности, как театральное и литературное творчество), вовлеченными в процесс возвращения к художественному синкретизму. Данное явление развивается в соответствии с наметившимся в современном обществе переходом к новой, постиндустриальной эпохе, отличающейся глобальной информатизацией и усилением роли массовой культуры.

§ 2. Информационно-аналитические подходы к оценке музыкального творчества

В произведениях искусства перед нами предстает в качестве непосредственно переживаемой и научно обоснованной реальности невероятное богатство новых знаний, сообщений, информации. Среди современных особенностей развития музыкального творчества важное место занимает рассмотрение музыки как элемента пространственно-временной структуры мироздания, а также как информации.

Современные исследователи отмечают, что использование понятий "пространство" и "время" в описании реальности весьма условно. В частности, Ф. Капра в своей книге "Дао физики" пишет: "И время, и пространство – лишь элементы языка, который использует некий наблюдатель для описания наблюдаемых явлений".[94] Однако при изучении такого явления, как музыка, невозможно обойтись без этих характеристик, ведь лежащий в основе музыки звук понимается нами как мера времени, отраженная в свойствах пространства.

Проблема пространства и времени была одной из самых актуальных в философии, науке, искусстве и искусствоведении XX века. И сегодня как для физиков, психологов, так и для музыкантов очевидны, наряду с временными, пространственные параметры звука. Они связаны с реальным физическим движением – распространением звуковой волны и с метафорическим движением –

[94] Капра Ф. Дао физики. СПб., 1994. С. 56.

изменениями, происходящими с самим звуком или с последовательностью звуков. Каждый звук, как известно, содержит в снятом виде характеристики пространства, в котором он существует, источника звука и направления его распространения, выступая средством пространственной ориентации.

Музыкальное пространство и время относятся к числу наиболее фундаментальных категорий, вне которых не существует феномена музыки. Чем менее выразительные свойства музыки обусловлены физическими качествами звука, тем более опосредованы временными факторами пространственные представления, тем более они идеальны и абстрактны.

Жесткая пространственно-временная инвариантная зависимость, наиболее очевидная на онтологическом уровне структуры, широко используется современными композиторами. Так, К. Штокхаузен устанавливает взаимообратимую связь между структурой внутри звука и структурой из звуков. Пространственно-временная организация музыки представляет собой трехуровневую многослойную систему, на каждом уровне которой осуществляется единство пространства и времени, реализуемое перекодировкой временных параметров в пространственные представления, что позволяет говорить о музыкальном времени как форме освоения пространства. Специфика пространственно-временных структур музыкального произведения состоит также в необычайно тесной взаимосвязи и взаимообусловленности всех ее уровней, направленных на создание музыкального образа, выраженного языком особо тонкой и изменчивой музыкальной материи.[95]

А. Лосев отмечал: "Фактически, т.е. физически, музыка держится на колебаниях волн, но по переживанию и осмыслению они не имеют к ней никакого отношения. Это – первая, пространственно-временная физическая форма музыкального произведения. Во-вторых, музыка есть явление нашего чувствующего организма; она имеет известную форму физиологического процесса, протекающего в зависимости от различных анатомо-физиологических условий. Это – вторая форма, тоже не имеющая никакого осмысленного отношения к музыке как таковой, но лишь чисто фактическое отношение. Мы не видим и не слышим никаких процессов, совершающихся у нас в слуховом аппарате и в мозгу при слушании музыки, да и наука еще не научилась описывать их вполне точно и определенно. Тем не менее,

---

[95] Ирза Н.Д. Музыка и современные представления о художественном пространстве-времени // Музыка: творчество, исполнение, восприятие: Сб. ст. М., 1992. С. 13.

музыку мы переживаем, и откровения ее чувствуем. В-третьих, необходимо отличать от физиологического процесса слышания чисто психологическое ощущение и восприятие музыкального переживания; это восприятие, протекая во времени, определяясь апперцепцией, вниманием, интересом, воображением и т.д., похоже, имеет свою особую психологическую форму, резко отличающуюся от формы физической и физиологической".[96] Реальное пространство и время известны нам как формы существования материи, измеряемые физическими единицами. Причем материя ныне трактуется не только как общность всех материальных образований, но и как совокупность энерго-информационных структурных уровней организации актуальной реальности, существующих независимо от познания их человеком.

Еще в начале прошлого века П. Дирак обращал внимание на то, что раздельный анализ пространства и времени, и анализ любой статической ситуации в ее целостности дает лишь частичную информацию о предмете изучения. Для полного знания необходимо рассматривать и динамический процесс, сопоставляя затем уже два плана – статический и динамический. Понятие "пространство-время" было введено в физику А. Эйнштейном уже как интегральная категория. В ней акцентируется динамический характер связи пространства и времени, их взаимозависимость как двух сторон единого процесса движения материи. С. Хокинг считает, что на самой ранней стадии существования Вселенной квантовые эффекты как бы смазали различие между пространством и временем. По замечанию С. Хокинга, "когда это происходит, мы можем сказать, что время полностью опространствлено, а еще точнее говорить не о пространстве-времени, а о четырехмерном пространстве".[97] Разумеется, задачи научного анализа иногда требуют отвлечения от реального единства, выделения какой-либо одной стороны процесса. Так, разграничивают искусства "пространственные" и "временные" не потому, что в одних нет времени, а в других – пространства, но для выявления их важных отличительных черт внутри общей системы. Поэтому хотя музыку традиционно причисляют к "временным" искусствам, это отнюдь не означает, что она не имеет отношения к пространственным показателям.

---

[96] Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 640.

[97] Хокинг С. От большого взрыва до черных дыр: Краткая история времени: Пер. с англ. М., 1990. С. 68.

Современная научная парадигма, представленная в работах И. Герловина и Б. Хайма, неоспоримо свидетельствует о том, что глобальное пространство Вселенной многомерно. Оно не исчерпывается тем трехмерным миром, в котором существует человек и большинство воспринимаемых им объектов. Кроме того, новая теория суперструны, трактующая элементарные частицы как одномерные струны, колеблющиеся в многомерном пространстве, математически согласуется с представлением о 10-мерном пространстве, добавляющие к 4-мерности макромира 6 скрытых измерений микромира, при их сворачивании в круговые объемы, компактифакции.[98]

По отношению к сущности времени в науке соревнуются различные концепции. Согласно одной из них, время линейно и его можно представить в виде стрелы из прошлого в будущее. Существует также гипотеза о том, что время многомерно и способно течь в разных направлениях и с разной скоростью. Все большую популярность в последнее время получает теория циклического времени, утверждая, что Вселенная возвращается к своему исходному состоянию и затем повторяет раз за разом пройденные циклы. Эта идея вечного возвращения, круга времени обнаруживается еще в древнегреческой философии, в философских системах Индии, Китая, Ближнего Востока, а также у современных исследователей. Так, например, Е. Магницкая считает, что именно закон цикличности времени лежит в основе космической пульсации, биологических, биосоциальных, биокультурных процессов, протекающих на земле, а периодичность колебаний при распространении энергии звука – частный случай проявления этого универсального закона.

Гармонический ритм колебаний звука, как проявленный "язык Универсума", воплощает закономерности времени. А в человеческой культуре – искусство звучаний, наиболее абстрагированное от конкретных физических образов, запечатлеваемых лишь ассоциативно. Музыка способна выразить и сочетать различные аспекты "космического разума" и его "стихий" в человеческом восприятии – абстрактно-конструктивный (интеллектуальный) и душевный, образно-эмоциональный. Музыка может воссоздавать единство временного и вечного, выраженное в двух формах: потенциальной и реальной бесконечности. Потенциальная бесконечность, образцом которой выступает время, предполагает бесконечное деление пространства, и

---

[98] Бергер Л.Г. Звук и музыка в контексте современной науки и в древних космических представлениях. Пространственный образ как модель художественного стиля. Тбилиси, 1989. С. 105.

реализуется в музыке в процессах изменения. Актуальная бесконечность есть сверхвременное созерцание временной последовательности. Процессы изменения в контексте актуальной бесконечности приобретают новую форму: они сворачиваются в единый миг, наступает синхронность прошлого, настоящего и будущего.

С физической точки зрения музыка представляет собой энергетически-колебательный процесс, сфокусировавший в себе всеобщую полиритмию колебаний окружающей среды. Она также может быть оценена как информация, имеющая энтропийную основу. А. Моль в своей теории информации дает энергетическую характеристику музыкального звука, который находится в прямой зависимости от его громкости и высоты, а само искусство звуков как в случае "конкретной", так и в случае классической музыки основывается на поиске удачных диалектических компромиссов между порядком и беспорядком. Сочинение музыки, отмечает он, заключается прежде всего в извлечении структур из звукового хаоса окружающего мира и внесении определенной меры порядка в этот хаос.[99]

Музыкальное творчество и овладение музыкой как видом деятельности представляет собой сложный процесс, включающий в себя совокупность интеллектуальных, эмоционально-энергетических и психофизических действий. Информационный анализ музыкального творчества не менее важен. Основы теории информации были заложены еще в 30-х г.г. прежде всего работами Г. Биркгофа, а позднее – трудами К. Шеннона, М. Бензе и других исследователей. Так, в частности, для теории информации К. Шеннона характерно, во-первых, применение вероятностно-статистического подхода, во-вторых, отвлечение от роли человека в каналах передачи информации, от его поведения как потребителя информации (т.е. лица интерпретирующего и использующего информацию), а также от свойств человека как конкретного приемника информации, т.е. приемника, обладающего определенными характеристиками. Тем не менее, понятие количественной информации (и связанные с ним понятия пропускной способности канала связи, избыточности и др.) открыло путь к системному изучению процессов передачи информации.

Сложность и многоплановость понятия "информация" объясняет тот широкий диапазон определений, которые даются ему в литературе. Информацию определяют и как сторону процесса отражения, используемую для управления в широком смысле слова, и как характеристику структурной сложности материальных объектов,

---

[99] Моль А., Фукс В., Касслер М. Искусство и ЭВМ. М., 1975. С. 197.

и как целесообразно упорядоченную структуру объектов и взаимодействий (под структурой понимается способ взаимосвязи элементов целостной системы), и как негэнтропию. В наиболее общем расширительном толковании информация трактуется как всякое разнообразие, различие, структура (А.Д. Урсул, Й. Земан, У.Р. Эшби), что возводит ее в ранг философской категории. Еще Н. Винер отмечал, что информация не является материей, но может быть материальной. С материальной информацией мы сталкиваемся при анализе информационных явлений в клетке организма, в технических устройствах, в любых системах организованной природы. Под идеальной информацией понимается "актуальная информация социального вида – осознанная часть процесса и результата взаимодействия получаемой извне свободной информации со связанной информацией мозга человека".

Поскольку информационные процессы обнаружены в различных технических устройствах и во всех живых организмах, включая одноклеточные, понятие "информация" по объему стало значительно более широким, чем понятие "сознание". Это побуждает к рассмотрению информации как фундаментальной субстанции актуальной реальности. В частности, А. Яковлев считает, что "в основе мира лежит не материя, а информация... Первична информация, материя и дух – вторичны".[100]

Как отмечает в своей концепции Б. Шулицкий, актуальная действительность представляется как диалектическое единство двух составных частей, двух диалектических противоположностей – энергетической и информационной субстанций, в результате взаимодействия которых происходит развертывание иерархии энерго-информационных (идеально-материальных) структурных уровней (аналога иерархии математических структур). Сознание в контексте данной концепции выступает как один из уровней области информационных структур. Исходя из этого, можно утверждать, что все формы деятельности человека, включая и художественное творчество, являются способами проявления энерго-информационных субстанций. "Содержание искусства, рассмотренное по отношению к выражающей и передающей его системе образных знаков, может быть определено как художественная информация. Лучшим доказательством своеобразия художест-

---

[100] Цит. по: Шулицкий Б.Г. Мадэализм – концепция мировоззрения III тысячелетия. Мн., 1997. С. 27.

венной информации является ее непереводимость в любую иную знаковую систему," [101] -- утверждает М. Каган.

Детальный анализ музыкальных произведений как информационных структур изложен в теории А. Моля. Пока музыка лишь непосредственно воздействовала на наш слух, пишет он, естественно возникала тенденция исследовать ее интуитивно или с помощью умозрительных рассуждений. Но когда музыкальный сигнал стал передаваться на расстояние, храниться, приниматься, воспроизводиться, он превратился в конкретный объект, обнаруживающийся в ряде явлений и подлежащий точному исследованию. С изобретением звукозаписи и появлением искусств, существующих в записях, музыкальное произведение стало доступным для воспроизведения в любой момент времени, оно приобрело важное свойство константности и оказалось доступным для наблюдения. Воспроизводимость породила возможность различного представления звука – от обычной звукозаписи до выражения его в виде осциллограмм. Все это открыло дорогу объективному экспериментальному исследованию явлений искусства. Любое произведение искусства, по мнению А. Моля, есть результат экспериментирования с использованием тонких диалектических отношений между ожидаемым и неожиданным (вероятность появления знаков), известным и неизвестным, порядком и хаосом.

Количество информации – это мера новизны или оригинальности сообщения, переносимая из окружения (среды) творца сообщения в окружение (среду) получателя. Она добавляется к совокупности знаний и опыта той социальной группы, к которой оба они принадлежат, и как элемент культуры запечатлеваются в их памяти. Сами знаки должны существовать еще до создания сообщения и до акта коммуникации. Поэтому, создав набор этих знаков и рассортировав их по частоте употребления, мы можем вычислить объективную вероятность встречаемости каждого знака, а тем самым и количество передаваемой им информации. Т.е. информация зависит от набора знаков, общего для передатчика и приемника (реципиента) сообщения.

Под сообщением подразумевается конечное упорядоченное множество элементов восприятия, объединенных в некоторую структуру. Сообщением, несущим наибольшее количество информации (и вместе с тем наиболее трудным для передачи) является сообщение, все элементы последовательности которого равновероятностны.[102]

---

[101] Каган М. С. Философия культуры. СПб., 1996. С. 280.
[102] Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие: Пер. с фр. М., 1966. С. 51.

Индивидуумы, согласно теории информации, выступает в роли приемников сообщений. Элементарная структура сообщений, поступающих из окружающей среды, в части, касающейся последующей реакции индивидуумов, определяется психофизическими свойствами приемника, а последние, в свою очередь, -- состоянием приемника и его социокультурным прошлым. Человек-приемник способен воспринимать лишь ограниченное "количество оригинальности" за единицу времени: поток информации, попадающий в центральные отделы его мозга, не должен превышать 16 бит/сек.[103]

Воспринимаемую и перерабатываемую человеком информацию А. Моль подразделяет на два вида: эстетическая и семантическая информация. Эстетическая информация, согласно А. Молю, не обязательно связана с искусством. Это просто индивидуализированный, персонализированный аспект сообщения. При анализе музыкальных произведений под эстетической информацией понимается пространство степеней свободы музыкального сообщения относительно системы его нотации (партитуры), составляющей лишь схему музыки. Энтропия здесь выступает как стилевая характеристика произведения.

Музыкальное сообщение – это типичный образец художественного сообщения. Структура художественного сообщения в очень большой степени определяется его понятностью и делает возможным взаимодействие семантической и эстетической информации, которые изменчивым и нерегулярным образом поступают к реципиенту в виде последовательных пакетов информации. В каждом из таких пакетов информация с течением времени или при развертке сообщения убывает, а банальность увеличивается. Так, в музыкальном сообщении, очень богатом по содержанию, широко применяются повторы, которые постепенно снижают уровень информации. На это указывает и К. Штокхаузен: "Степень информационности выше всего тогда, когда в каждом мгновении протекающей музыки будет всего сильнее момент внезапности".[104] Полное количество информации, содержащееся в мелодической модели (не учитывая изолированной гармонии и контрапункта), состоит из информации относительно интервалов, характеризующей высоту нот, и информации относительно их длительностей.

Хотя музыкальное сообщение в большинстве случаев несет только эстетическую информацию, существуют социальные подгруппы, для

---

[103] Моль А. Социодинамика культуры: Пер. с фр. М., 1973. С. 23.

[104] Штокхаузен К. Структуры и время переживания // Homo musicus' 95. М., 1995. С. 77.

которых преобладающее значение имеет семантическая информация. В частности, профессиональные музыканты уделяют много внимания семантической информации, следя при исполнении за партитурой. Можно сказать, что эти люди “слушают партитуру”, вместо того, чтобы слушать музыку.[105]

Звуковая материя представляет собой изменяющийся во времени набор, и каждый различимый временной интервал соответствует "символу", аналогичному фонеме разговорного языка. Звуковые сообщения характеризуются с физической точки зрения: амплитудой (давление в барах), частотой (Гц) и продолжительностью (сек), с психологической: громкостью (дБ), высотой (октавы), длительностью (log t). Звуко-временную субстанцию, согласно Молю, можно представить в виде фигуры в трехмерном пространстве (громкость, высота, длительность), определяющей изменение тембра (спектра) во времени.

С позиции информационно-аналитического исследования, в музыке можно выделить ряд уровней. Это, прежде всего, микроскопическая структура звуковых элементов психофизического характера (элементарное дробление). Затем идет структура звуковых объектов в смысле феноменологии музыки, существование которых подтверждено экспериментами в области "конкретной" и электронной музыки.

Далее можно выделить структуру комбинаций нот, с которой имеют дело правила гармонии, более или менее условные, но четко установленные для каждой национальной культуры, затем структуры еще более высокого порядка. На каждом таком уровне восприятия можно выделить набор элементарных сигналов или знаков с указанием субъективных вероятностей для каждого знака, правила сочетания знаков в "сверхзнаки". Так устанавливается информационная архитектоника сообщения, позволяющая приписать ему ряд числовых характеристик, соответствующих различным уровням сообщения. Каждый уровень обладает определенным количеством оригинальности (или информации) и некоторой избыточностью, оптимальной с точки зрения культурного багажа данного получателя.[106]

В отличие от других видов сообщений, музыкальные произведения преимущественно представляют собой не непосредственные описания каких-то явлений или фактов, а выражают определенную эмоциональную направленность, отвлеченную от конкретного изображения внешних форм действительности. Это отвлечение и открывает возможность выражения одной и той же мысли разными

---

[105] Моль А. Социодинамика культуры: Пер. с фр. М., 1973. С. 219.

[106] Моль А., Фукс В., Касслер М. Искусство и ЭВМ. М., 1975. С. 28 – 29.

музыкальными приемами, средствами, интонациями. В целом, концепция А. Моля является достаточно противоречивой. Сам ученый, в частности, обращает внимание на то, что в области эстетики теория информации ничего не говорит нам о наслаждении, получаемом от внутреннего воссоздания объектов искусства и от ощущения присутствия, доставляемого художественным произведением. На это указывает и Ч. Тэйлор, замечая: "Изучение звука ставит нас перед проблемами индивидуальной психологии, связью между психологическими ощущениями и физическим возбуждением с необычайно сложным комплексом эмоций, вкусов, привычек и подсознательных реакций в их динамике, делающих наши попытки объективного суждения в этой области нежелательно субъективными".[107]

Кроме того, теория информации может использоваться и при оценке социальных процессов. Как верно подмечает Н. Крюковский, “если общество находится в стадии становления, т.е. энтропия его как системы падает, а негэнтропия растет, то циркулирующая в нем эстетическая информация приобретает более интенсивный характер, знак становится как бы более нагруженным смыслом, означаемое по сравнению с означающим выдвигается на первый план, содержание преобладает над формой. Это соответствует категории возвышенного.

В обществе, достигшем фазы расцвета, эстетическая информация становится наиболее целостной и богатой в отношении как содержания, так и формы, которые образуют гармоническое единство, в знако-образной системе означаемое и означающее приходят в состояние гомеостазиса (категория прекрасного). В обществе в нисходящей фазе его развития, когда энтропия в нем как в системе увеличивается, а негэнтропия падает, в знаковой системе выдвигается уже означающее, форма, информационная насыщенность искусства снижается”.[108] В этом же плане может быть рассмотрена и выражена в понятиях теории информации структура конкретных эстетических объектов, в том числе музыки.

Трактовка музыкального звука как информации занимает значительное место и в новейших научных исследованиях, связанных с теорией фрактальных множеств. Вообще, под фрактальностью понимается способность или свойство объектов реального мира проявлять нецелочисленность каких-то количественных мер своих качеств. Говоря о фрактальных свойствах какого-либо объекта, мы

---

[107] Тэйлор Ч.А. Физика музыкальных звуков. М., 1976. С. 7.
[108] Крюковский Н.И. Кибернетика и законы красоты. Мн., 1977. С. 232.

прежде всего отражаем его способность неполного, частичного, дробного заполнения пространства, в котором он существует, или в которое мы его вкладываем. Следует сказать, что такими свойствами обладают абсолютно все объекты нашего трёхмерного мира: ни один предмет не заполняет полностью того объёма пространства, в котором он существует. Само понятие фрактальной размерности было введено Б. Мандельбро. Фрактальная размерность – это количественная характеристика множества точек в n–мерном пространстве, показывающая, насколько плотно точки заполняют подпространство, когда их число становится очень большим.[109] Полученная формула расчета фрактальной размерности применима не только для вычисления размерности объектов, но и для определения размерности пространства, в котором эти объекты существуют. Кроме того, созданные учеными компьютерные алгоритмы предоставляют возможность количественного анализа музыки и определения ее места в пространственной структуре бытия.

Принцип фрактальности, занимающий ключевое место в нелинейной динамике, неразрывно связан с понятием хаоса или энтропии. Как отмечает И. Пригожин, динамический хаос лежит в основе всех наук, занимающихся изучением той или иной активности вещества. Кроме того, хаос и материя вступают во взаимосвязь еще и на космологическом уровне, т.к. сам процесс обретения материей физического бытия, согласно современным представлениям, связан с хаосом и неустойчивостью.[110]

В восточной философии, в частности, в даосизме, хаос ассоциируется со структурами, вложенными в структуры, вихрями, вложенными в вихри, как это происходит, например, в течении жидкостей. Деятельность композитора подобна хаотическому процессу, протекающему в нелинейных системах. Из обратимого, почти циклического уровня шума, в котором мы живем, возникает музыка, одновременно и стохастическая, и ориентированная во времени.[111] С философской же точки зрения, музыка представляет собой одну из наиболее выразительных форм отражения идеи мировой гармонии, закона единства и борьбы противоположностей, выражающегося во взаимодействии системы мироздания и личности творца.

---

[109] Мун Ф. Хаотические колебания: Пер. с англ. М., 1990. С. 275.

[110] Пригожин И., Стенгерс И. Время, хаос, квант. М., 1994. С. 257.

[111] Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. М., 1986. С. 385.

Таким образом, любое музыкальное произведение может рассматриваться как энерго-информационная структура, обладающая определенными пространственно-временными характеристиками. Имманентная структура музыкального произведения оказывается воплощением специфически кодированной концептуальной схемы, ярко переживаемой в музыке, но далеко не всегда очевидной и для ее создателя, и для слушателя. Обладая своеобразной знаковой формой, музыкальное произведение несет в себе многомерную и яркую картину мира, представленную в свернутом виде, содержит символический код породившей его культуры и иллюстрирует уровень как духовного, так и материального развития общества, к которому принадлежит автор этого произведения.

Радикальные перемены в современной культуре во многом связаны с процессами информатизации, а возникновение новых видов искусства напрямую связано с появлением неизвестных ранее носителей информации и систем ее записи и воспроизведения. Музыкальное творчество в данном контексте может рассматриваться как явление, характеризующееся стремлением к постоянному наращиванию скорости передачи и накопления художественной информации.

§ 3. Основные тенденции развития музыкального творчества в Беларуси на современном этапе

Эволюция музыкального творчества как процесса создания новых художественных ценностей привела к тому, что в настоящее время его можно и необходимо рассматривать еще и как самостоятельное явление музыкальной культуры, существующее в рамках определенного социокультурного цикла и подчиненное доминирующим в современном обществе идейно-ценностным ориентациям.

Новая социально-экономическая ситуация, сложившаяся в нашей республике в конце 80-х гг., создала предпосылки для преодоления многочисленных идеологических стереотипов как в эстетическом воспитании личности, так и в функционировании художественной культуры и искусства в целом. Одновременно новые социальные условия создали серьезные моральные, психологические и эстетические проблемы в художественной культуре и нашли соответствующее отражение в музыкальном творчестве.

Конкуренция на уровне массового сознания советских, национальных и так называемых западных идейных доминант привела большую часть населения к состоянию неуверенности в

завтрашнем дне, апатии. Вместе с переходом к рыночным отношениям наше общество невольно начало заимствовать жизненные принципы и ориентиры, сложившиеся в менталитете человека Запада. Среди них стоит отметить такие, как эмпиризм, рационализм, прагматизм, индивидуализм. Сформировалась определенная модель духовного бытия людей: агрессивность стала характерной чертой современного человека, конфликтность – типичным явлением в микро- и макромасштабе, эгоцентризм – преимущественным видом межличностных отношений, силовой принцип – главным способом регулирования социальных связей. Парадоксальность существования в нынешнее время заключается в том, что переживание гипертрофированного индивидуализма сопровождается жесткой деперсонализацией. В результате происходит постоянное возобновление психического дискомфорта, обострение трагизма внутреннего одиночества на фоне бума коммуникаций. Кроме того, стоит учитывать и то сложное материальное положение, в котором сейчас оказалось большинство деятелей отечественной культуры и искусства. Совокупность этих факторов, безусловно, не могла не повлиять на мироощущение творческой интеллигенции, поскольку каждая творческая личность всегда действует в рамках существующего социокультурного цикла.

Развитие музыкального творчества в СССР долго удерживалось на идеологическом базисе социалистического общества. Тем не менее, еще в конце 60-х гг. стали возникать коллективы, творчество которых выходило за общепринятые рамки. В Беларуси уже в то время существовал бит-ансамбль "Алгоритмы", участники которого исполняли песни легендарных "битлов", группы "Зодчие", "Зиндан" и ряд других представителей так называемого "первого эшелона" отечественного рока. Уже тогда было очевидно, что музыка, как и искусство в целом, не может свободно развиваться в рамках существующей идеологии, поэтому многие композиторы вынуждены были обратить внимание на Запад, поскольку именно там наблюдалось стремительное развитие таких новаторских направлений, как джаз, рок, электронная музыка. Несовершенство советской системы функционирования культуры, застой в художественном сознании тогдашних лидеров творческой интеллигенции привели к тому, что "западные" ценности оказались для значительной части нашего населения, особенно для молодежи, более привлекательными, нежели традиционные отечественные.

За последние тридцать лет характер музыкального творчества в Беларуси кардинальным образом изменился. Об этом красноречиво

свидетельствует анализ основных тенденций его развития, имеющих место в современной художественной культуре и непосредственным образом относящихся к сфере музыки. К числу таковых следует отнести:

а) *значительное расширение стилистического и жанрового диапазона;*

Так, еще с середины 70-х гг. в отечественной музыкальной культуре обозначилась тенденция к сближению и интеграции разнополюсных музыкальных жанров и стилей. На этой основе возникли рок-опера, рок-симфония, рок-балет и даже рок-месса. В частности, В. Курьян приобрел первоначальную известность благодаря сочиненной им в 1976 году рок-опере "Мосфан".

Авторы такого рода произведений видели свою задачу в том, чтобы объединить специфику серьезного жанра с демократизмом языка массовой музыки, попытаться сказать нечто значительное при помощи средств, доступных широкой аудитории молодежи и одновременно сделать для нее более близким академическое искусство. В результате возник жанр музыкального спектакля, мюзикла, в котором доминирующую роль все же играли элементы массовой культуры.

В настоящее время, с одной стороны, существует искусство академического направления, основанное на традиционных нормах письма, с другой – творчество композиторов, нацеленное на существенное обновление традиций. Можно утверждать, что в конце 90-х гг. заявила о себе третья волна белорусского авангарда (первая пришлась на 60-е гг., вторая, менее яркая, -- на 70-80-е гг.), выделяющаяся разнообразием художественных стремлений композиторов и использованием ими различных видов авангардистских техник. В русле такого рода сочинений находятся: четырехмерные звуковые пространства "Euphonia" для 8-ми голосов и 45-ти ударных инструментов, "Лента Мёбиуса" для семи исполнителей и "Игра в бисер" для струнных и гитары В. Кузнецова; Первая симфония, Концерт для гобоя с камерным оркестром, "Стронций-90" для инструментального ансамбля, музыка для гобоя и магнитофонной ленты С. Бельтюкова; "Пейзаж-86" для валторны, тромбона и ударных, концерт "Credo" для ударных О. Залетнева и т.д.

Есть нечто общее, что объединяет все эти произведения. Это – интенсивное использование неспецифических средств выразительности, выведение их (а вместе с ними и фактурно-фонического уровня музыкальной композиции) на передний план. Во многих авангардистских (главным образом сонористических) произведениях

белорусских авторов не только расширяется тембровая палитра, но и активно используются элементы внемузыкальной выразительности. Происходит это чаще всего наряду с употреблением шумового материала, что обусловлено традициями и эстетикой конкретной музыки. Указанный феномен предусматривает также использование магнитофонной записи шумов-звуков природы или окружающей среды.

В качестве примера можно привести "Десятую симфонию" Ф. Пыталева, где композитор, который устойчиво ориентируется на эволюционное развитие национальной традиции, впервые в своем творчестве обратился к радикальной технике. Вместе с отражением постулатов таких музыкальных направлений, как серийность, сонористика, алеаторика, автор использует и различные элементы конкретной музыки, которые возникают в разделах, воплощающих волнения масс, гнев толпы (всплески в ладоши, удары костылем об пол). Такое художественное решение направлено на расширение выразительных возможностей авангардистской техники, на ее содержательное, драматургически обусловленное использование. Пожалуй, наиболее важным среди этих средств является магнитофонная запись, которая вносит в произведение звуки окружающей действительности, обозначенные композитором как "ледяной ветер". Использование звуков этого "ветра", по словам композитора, обусловлено стремлением передать ту страшную пустоту, которая возникает после продолжительного угнетения личности, ее непризнания в тоталитарном обществе.[112]

б) *возрастание роли импровизации и спонтанности;*

По мнению А. Друкта, общее направление развития музыкального творчества (в том числе и в Беларуси) связано с линией развития общественной психологии. В своей концепции он приводит сопоставление, касающееся особенностей творческого метода композитора и стилевых характеристик определенной культурной эпохи. Здесь выделяются два типично “психологических” свойства: экстравертность и интравертность.

Экстравертность, согласно А. Друкту, определяется следующими позициями:

-- аналитический тип мышления;

-- преобладающая объективность мироощущения;

-- эмоциональная полярность с тяготением к оптимистичности;

---

[112] Сергіенка Р.І. Беларускі музычны авангард на рубяжы апошніх дзесяцігоддзяў XX ст.: Гукавышынная арганізацыя і сучасныя віды кампазіцыйнай тэхнікі // Музычная культура Беларусі: Дыялог часоў. Мн., 1997. С. 148.

-- разнообразие типовых интонационных комплексов;

-- акустическая отчетливость, преобладание средних и верхних регистров;

-- графичность оркестрового письма, склонность к "чистым тембрам";

-- расчлененность, дискретность музыкальной речи;

-- четкость композиционной схемы, строгая логичность развертывания, преобладание кристалличности формы;

-- ритмическая и метроритмическая ясность и простота.

Интравертности, соответственно, присущи:

-- синтетический тип мышления;

-- преобладающая субъективность мироощущения;

-- эмоциональная одноплановость с тяготением к пессимизму;

-- однообразие типовых интонационных комплексов;

-- акустическая "расплывчатость", весомая роль нижнего регистра;

-- тембровая "размытость", предпочтение "смешанных" тембров;

-- склонность к непрерывности, континуальности музыкального высказывания;

-- относительная свобода формы, склонность к спонтанно-импровизационному продвижению, преобладание процессуальности формы;

-- тяготение к ритмической свободе, вуалирование метроритма.[113]

Современное музыкальное творчество явно тяготеет к интравертности, и это свидетельствует о том, что изменился не только "стиль эпохи", но и стиль мышления людей. Современное поколение творцов кардинально отличается от своих недавних предшественников и стремится, с одной стороны, синтезировать в своей деятельности мировой музыкальный опыт, а с другой, существенно преобразовать вырабатываемые веками представления о характере творческого процесса и его предполагаемых результатах. Новая художественная парадигма, созданная на основе бесконечной и многомерной картины мира, со свойственной ей сложностью взаимодействия порядка и хаоса, нашла свое отражение и в музыке.

в) *синтез с другими видами искусств, художественный синкретизм;*

В последнее время музыка широко распространилась на радио и телевидении, в кино и театре. Кроме того, предпринимаются попытки по ее сближению с родственными экспериментами в области изобразительного искусства и литературы в целях их художественного

---

[113] Белорусская советская музыка на современном этапе: Сб. науч. трудов. Мн., 1990. С. 46.

синтеза. Такие явления, как хэппенинг, перфоманс, эстрадный спектакль, стали неотъемлемыми элементами современной художественной культуры Беларуси. Особенно это характерно для групповых форм творчества, когда выступление того или иного музыкального коллектива зачастую не может обойтись без организации соответствующего характеру музыки представления или даже слайд-шоу.

г) *возрастание роли технических средств и новых технологий в музыкальном творчестве;*

С глубокой древности музыка выступала как полигон для выявления и символического отображения человеческой души. Однако в те далекие времена музыка еще не приобрела такой универсальный статус, который она имеет сейчас. Изобретение звукозаписи и возможность широкого распространения музыкальных произведений расширила список бывших функций, выполняемых музыкой. Теперь музыка в большей степени выступает в качестве "предмета потребления" и поэтому должна соответствовать определенным требованиям.

Эволюция музыкального мышления породила новое отношение к звуку как первичному звену музыкально-информационной структуры. С одной стороны, в музыке стало использоваться множество звуков, классифицируемых раннее как “шумовые”, во-вторых, к качеству звучания композиций стали предъявлять более высокие требования. На смену грамофонным пластинкам пришли новые носители музыкальной информации – бобины, аудиокассеты, компакт-диски. Кроме того, появились новые инструменты (например, электрогитары и синтезаторы), а также всевозможные технические устройства, способные изменять качество и силу звука (например, усилители, фильтры, гитарные процессоры). Однако настоящая революция в музыкальном творчестве началась с использования в нем компьютера.

Современный композитор может выбрать один из трех методов работы. Прежде всего, он может использовать традиционный способ – работать при помощи нотной бумаги и карандаша. Второй метод воплощен в манипуляциях с магнитной лентой и ножницами (так называемый "хоумтэйпинг"). Третий метод, основанный на использовании ЭВМ, предоставляет композитору широчайшие возможности, однако он связан с существенными материальными затратами на оборудование и подготовительную деятельность.

Сегодня компьютер является неотъемлемой частью каждой студии либо личной творческой лаборатории музыканта. Оборудованный соответствующим образом он представляет собой и синтезатор, и секвенсор, и цифровой многоканальный магнитофон, и средство для линейного/нелинейного монтажа звука. Специальные компьютерные

программы, созданные в 90-е гг., открыли почти неограниченные перспективы для синтезирования звуков, создания гармонических структур и комбинирования резонансов. Фрактальный и генеративный подходы к синтезу звука и созданию музыкальных произведений открыли новые горизонты для композиторов. Так, например, при помощи генеративного метода можно создавать бесконечные потоки мелодий, изобретать звуки, максимально приближенные к звучанию реальных инструментов.

В современной музыкальной кибер-культуре Беларуси ведущую роль играют такие стилистические направления, как эмбиент, техно, драм-н-бэйс, брейк-бит и т.п., которые своим возникновением обязаны электронно-вычислительным машинам и прогрессивным технологиям. К примеру, композиции в стиле эмбиент создаются на базе трэнсово-репитититивного ритма с добавлением большого количества клавишных эффектов и так называемых "космических" мелодий. Некоторые эмбиентные композиции наполнены натуралистическими звуками (всплески воды, голоса животных), а также технократическими эффектами (шум аэропорта, гул скоростной автомагистрали и т.д.).

Новаторские достижения в области компьютерных технологий привели к созданию огромного поля для экспериментов, а последние плодотворно воплотились в сфере прогрессивной электронной музыки. Так, к последней в своем творчестве обращались, в частности, В. Раинчик (композиции “Болеро”, “Вариации”, “Тарантелла”) и А. Литвиновский (“Предчувствие”, “Ра”, ”Фея приливов”).

д) *увеличение числа непрофессиональных музыкантов среди музыкальных деятелей и активизация коллективного творчества;*

Процесс компьютеризации стал причиной возрастания интереса к музыке со стороны людей, не имеющих базового музыкального образования. Современные компьютерные программы позволяют максимально упростить процессы сочинительства, обработки и сведения звука, поэтому сегодня даже школьник может выступать в роли композитора и представлять на суд слушателей свои произведения, созданные при помощи ЭВМ. Кроме того, для большинства неакадемических музыкальных направлений характерно явление, когда непрофессиональные музыканты могут активно заниматься творчеством и достигать в этой области значительных успехов.

Заметно возросла и роль группового творчества в современной музыкальной культуре. Здесь демонстрируются различные формы творческого поиска, свидетельствующие о новых шагах вперед на пути овладения современной композиторской техникой. В частности,

в Беларуси наблюдается бурное развитие рок-музыки и эстрады. Возникает множество интересных и разноплановых молодежных групп, деятельность которых охватывает почти все возможные стили и направления. В таких коллективах музыкально-творческий процесс приобретает новые формы, например, один из участников создает мелодию, второй подбирает ритм, третий – вокальную партию. В результате новое музыкальное произведение рождается как итог коллективного взаимодействия нескольких музыкантов.

Вместе с тем следует отметить, что массовое вовлечение в музыку лиц, не имеющих специализированного образования, не может не сказываться на самом характере музыкального творчества, которому зачастую трудно дать позитивную эстетическую и аксиологическую оценку.

е) *динамичное развитие музыкальной жизни и активное вовлечение в нее молодежи;*

Участие в музыкальной жизни является важным атрибутом существования человека. Участие это может быть активным или пассивным, но оно непременно присутствует в жизни каждого из нас. Люди посещают концерты, слушают радио, читают музыкальные издания, приобретают музыкальные записи или же сами сочиняют музыку. Все эти многообразные действия складываются в единый механизм, именуемый музыкальной жизнью общества. Средства масс-медиа, кроме того, во многом способны стимулировать интерес публики к тому или иному музыкальному событию, формировать отношение к определенным музыкальным произведениям, а, следовательно, и к людям, их создавшим. Все эти детали современной музыкальной жизни обусловливаются ориентацией на массового потребителя музыкальных продуктов, отчего страдают не только апологеты подлинной музыкальности, но и тот же массовый потребитель. Тем не менее, сегодняшняя музыкальная жизнь имеет одно несомненное преимущество: она дает человеку право выбора той ниши, которая оптимально соответствует уровню его музыкального развития.

Из числа основных проблем, существующих в системе отечественной музыкальной жизни, необходимо выделить следующие:

-- недостаточно развитая законодательная база, касающаяся сферы шоу-бизнеса и творческой деятельности;

-- отсутствие полноценного информационного банка данных и разобщенность представителей масс-медиа, освещающих данную проблематику;

-- недостаточный уровень профессионализма у людей, выполняющих роль менеджеров, агентов, продюсеров и промоутеров;

-- использование во многих случаях некачественной аппаратуры и старых инструментов при проведении концертных мероприятий;

-- отсутствие музыкальной ассоциации или творческого союза, координирующего решение всех вопросов, связанных с шоу-бизнесом;

-- наличие налогообложения на средства, вкладываемые в культуру, и, как следствие, нерегулярные и несущественные финансовые притоки в данную область, неразвитость меценатства;

-- отсутствие развитой системы клубов и невыплата в ряде случаев музыкантам гонораров за выступления;

-- слабая защищенность авторского права и наличие рынка "пиратских" продуктов;

-- существенное отставание в творческой деятельности от европейской музыкальной культуры ввиду ориентации на устаревшие приоритеты.

Исходя из данных факторов, становится очевидной та сложнейшая роль, которая отводится в современную эпоху личности композитора. Либо он поддается влиянию коммерциализации, работает в угоду моде, и благодаря этому находит финансовую поддержку своей деятельности; либо занимается некоммерческими видами творчества, оставаясь при этом финансово незащищенным; либо, помимо творчества, вынужден заниматься побочным бизнесом для того, чтобы выжить в условиях стихийного рынка; либо вообще должен оставить занятия творческой деятельностью.

ж) *усиление степени воздействия музыкального творчества на массовое сознание по сравнению с другими видами художественного творчества;*

Ни один из видов художественного творчества не играет сейчас настолько важной и всеобъемлющей роли, как музыка, которая внедрилась во все сферы жизнедеятельности человека и даже породила новые ценностные ориентации. Музыкальное творчество перестало рассматриваться только как форма художественного творчества и способ проведения досуга. Оно трансформировалась в сферу для выражения разнообразных концепций. Как верно подметил С. Кортес, "музыка – прежде всего искусство глубоких философских мыслей".[114] Однако так бывает не всегда, поскольку некоторые популярные направления музыкального творчества, как правило, не

---

[114] Цит. по: Мдзівані Т.Г., Сергіенка Р.І. Кампазітары Беларусі. Мн., 1997. С. 104.

несут в себе серьезной идейной основы, а служат лишь способом развлечения для широких масс. Возникающее на этом фоне явление музыкального фанатизма служит подтверждением высокой степени воздействия музыкальных средств на общественное сознание.

з) *развитие детского музыкального творчества и модернизация системы музыкальной подготовки;*

Приобщение современного человека к музыкальной жизни начинается с детства. Если ребенок проявляет музыкальные способности, он может развить их, занимаясь в музыкальной школе, а затем продолжить обучение в специализированных заведениях. Даже если у ребенка нет музыкальных способностей, в любом случае он оказывается вовлеченным в обширный поток музыкальной информации, обрушивающейся на него при помощи средств масс-медиа. Согласно исследованиям американских ученых, музыкальный вкус людей, которые пришли к музыке, слушая ее в живом исполнении, лучше, чем вкус тех, кто знакомился с ней только с помощью массовых средств.[115] Возможно, это объясняется тем, что при слушании музыки при помощи вспомогательных средств (телевидение, радио, магнитофон и т.д.) информация воспринимается как бы сквозь призму указанных средств, и отчасти теряет при этом свою уникальность.

В настоящее время в республике существует множество музыкальных школ, кружков и студий, где творческие способности ребенка могут получить должное развитие. Кроме того, юные композиторы успешно берутся за освоение таких сложных музыкальных жанров, как сюита, симфония и даже балет.

и) *выход на международный уровень, интернационализация творчества.*

Международные слеты композиторов и исполнителей, всевозможные фестивали и конкурсы и научно-практические конференции давно стали неотъемлемой частью современной культуры. Кроме того, в музыке наблюдается взаимопроникновение культур в виде повсеместного использования различных этнических мотивов в музыке абсолютно разных стилей. Это подтверждает извечную аксиому о том, что музыка является универсальным языком, не знающим формальных границ.

Подводя итоги анализа основных тенденций, присущих современному отечественному музыкальному творчеству, можно отметить

---

[115] Адорно Т. В. Введение в социологию музыки: Двенадцать теоретических лекций. М., 1973. Вып. 2. С. 37.

следующее. Развитие белорусской, как и всей европейской культуры в начале XXI века характеризуется синтезом двух различных тенденций, проявляющихся и в музыкальном творчестве: стремлением к продолжению национальных традиций с одной стороны, и отказом от рационалистического подхода с другой. Последнее тесно связано с влиянием на отечественное искусство такого явления, как постмодернизм, которое превращает творчество в игру без цели и смысла; культурные традиции здесь рассматриваются как своего рода текст, который каждый творец вправе интерпретировать по-своему.

Современное музыкальное творчество Беларуси предстает перед нами в виде пестрой и многоцветной картины, созданной сложным переплетением взаимодействующих, а иногда и взаимоисключающих тенденций. С отходом от традиционного музыкального языка и появлением различных, программируемых музыкальных конструкций, уменьшаются функции интуиции, возрастает роль сознательных операций в творчестве. Стилевая индивидуализация позволяет композитору в произвольном порядке менять композиционные модели, переходить от одной манеры исполнения к ее полной противоположности. То, к чему в начале, да и в середине нашего века тяжело было приучить слушателей, стало сегодня привычной нормой восприятия. Расширение сферы "музыкальной материи" явилось итогом многочисленных факторов сложного развития музыки XX века, управляемого механизмами социального, идейного, имманентно-музыкального и эстетического порядка.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В последние десятилетия резко возрос интерес к исследованию проблемы творчества и феномена творческой личности как в зарубежной, так и в отечественной науке. Преимущественно это объясняется тем, что динамика современной социальной жизни постоянно требует появления новых конструктивных идей, проектов, художественных произведений. Отсюда следует необходимость изучения условий, способствующих возникновению и плодотворному развитию творческой личности, деятельность которой всегда являлась одним из важнейших факторов общественного прогресса. Обусловленные потребностями времени вопросы индивидуального творческого развития человека раскрываются, в частности, через обращение к исторической эволюции музыкального творчества, к воспроизведению в нем реального процесса формирования и самоосуществления личности.

Диалектическая специфика музыкального творчества, рассматриваемого с одной стороны как процесс создания новых художественных ценностей и как явление культуры с другой, выявляет необходимость его комплексного исследования с учетом не только историко-антропологических и эстетико-культурологических, но и пространственно-временных и энерго-информационных характеристик. Активное творческое начало в человеке, наличие которого обусловлено природными и социокультурными факторами, а также формы его последующего воплощения в сфере музыкального творчества служат основой развития музыкальной культуры на каждом отдельно взятом этапе функционирования общества.

Музыкальное творчество в сущности своей несет истоки сакральности, однако, вместе с тем оно выполняет целый ряд утилитарных функций, содействующих самоопределению творческой личности в социуме, выражению индивидуально-творческого начала на общественном уровне. Процесс эволюции музыкального творчества тесно связан с динамикой общественной жизни, находящей свое отображение в системе музыкальных средств, методов и оценок музыкальных произведений.

Каждая историческая эпоха создает художественную картину мира, прежде всего, усилиями своих лучших умов. Поэтому творческая личность, а в особенности, плоды ее деятельности, могут служить настоящим индикатором "духа времени" и того уровня общественного развития, который, в свою очередь, оказал непосредственное влияние на ее становление. История человечества,

в свою очередь, может быть представлена как бесчисленное множество модификаций социальных и культурных условий, в которых талант вообще, музыкальный в частности, получает определенные возможности для развития и самореализации. Вероятность появления таланта, его направленность, динамика развития и множество других характеристик попадает как в прямую и непосредственную, так и в специфически опосредованную зависимость от социокультурных доминант, на которые этот талант ориентируется в своей деятельности. Являясь своего рода индикатором характерного для данного общества состояния культуры, музыкальное творчество, как и любая другая форма художественной деятельности, всегда в первую очередь выражает субъективные переживания отдельно взятой творческой личности. Вместе с тем, социокультурная парадигма, присущая как какому-либо микросоциуму, членом которого является музыкант, так и всему человеческому обществу в целом, также проецируется на сферу его творчества.

Будучи на протяжении многих веков ценнейшим носителем духовных достижений человечества, музыкальное творчество выступает и в качестве стимулирующей среды для развития творческой индивидуальности. Композитор в своей деятельности использует обширный банк уже созданных шедевров мировой культуры, известных ему, и подвержен воздействию традиционных культурных “архетипов”, но при этом он генерирует новые идеи и образы, воплощая их в оригинальных произведениях искусства и оказывая тем самым влияние на развитие культуры.

В последние десятилетия музыкальное творчество обнаруживает тесную взаимосвязь с другими видами творческой деятельности (такими, в частности, как театральное и литературное творчество), которые зачастую оказываются задействованными в явлении синтеза искусств, выступающем в роли современного аналога художественного синкретизма. Данный феномен развивается в соответствии с наметившимся в обществе переходом к постиндустриальной эпохе, отличающейся глобальной информатизацией и существенным усилением роли массовой культуры. Новые концепции, основанные на идеях постмодернизма, характерных для современного художественного сознания, определяют спектр основных и достаточно противоречивых социокультурных тенденций, присущих в данный период времени отечественному музыкальному творчеству.

Находясь в контексте общеевропейской культуры, музыкальное творчество Беларуси содержит общезначимый фонд профессиональных знаний и художественного опыта. Вместе с тем, выступая как

самостоятельный культурный пласт, оно уже успело накопить свой уникальный опыт, формируемый посредством активной деятельности отечественных композиторов.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Абдуллазаде Г.А. Музыка, человек, общество. – Баку: Язычы, 1992. -- 247 с.
2. Абдуллазаде Г.А. Философская сущность музыкального искусства. – Баку: Б. Ишиг, 1985. – 284 с.
3. Адорно Т.В. Введение в социологию музыки: Двенадцать теоретических лекций. – М.: Ин-т философии АН СССР, 1973. – Вып. 2. -- 155 с.
4. Алкеперова Н.И. Проблема музыкального творчества в историческом аспекте // Известия Аз ССCР. Сер. лит. и искусства. – 1982. -- № 3. -- С. 99 – 106.
5. Альтшуллер Г.С., Верткин И.М. Как стать гением: Жизненная стратегия творческой личности. – Мн.: Беларусь, 1994. -- 478 с.
6. Античная культура и современная наука / Под ред. Б.Б. Пиотровского. – М.: Наука, 1985. – 343 с.
7. Арановский М. На рубеже десятилетий // Современные проблемы советской музыки: Сб. ст. – М.: Сов. композитор, 1983. – С. 37--52.
8. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Искусство, 1963. -- 130 с.
9. Асмолов А.Г. Психология личности: Принципы общепсихологического анализа. – М.: МГУ, 1990. -- 367 с.
10. Ацтеки: Империя крови и величия / Пер. с англ. О. Перфильева. – М.: ТЕРРА, 1997. – 168 с.
11. Бабосов Е.М. и др. Свободное время и духовное богатство личности. – Мн.: Наука и техника, 1983. – 143 с.
12. Барг М.А. Категории и методы исторической науки. – М.: Наука, 1984. -- 342 с.
13. Белорусская советская музыка на современном этапе: Теоретич. очерки: Сб. науч. тр. – Мн.: Беларусь, 1990. – 228 с.
14. Бергер Л.Г. Звук и музыка в контексте современной науки и в древних космических представлениях. – Тбилиси: Изд-во Тбилисского ун-та, 1989. – 216 с.
15. Бергер Л.Г. Пространственный образ мира (парадигма познания) в структуре художественного стиля // Вопросы философии. -- 1994. -- № 4. -- С. 114--128.
16. Бердяев Н.А. Кризис искусства (Репринтное издание). -- М.: СП "Интерпринт", 1990. – 48 с.
17. Бердяев Н.А. Судьба человека в современном мире // Новый мир. – 1990. -- № 1. – С. 207--232.
18. Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. – М.: Искусство, 1994. Т. 1--2.
19. Бехтерева Н.П. Нейрофизиологические аспекты психической деятельности человека.-- 2-е изд. – Л.: Медицина, 1974.– 151 с.
20. Борев Ю.Б. Эстетика. – М.: Политиздат, 1981. – 399 с.

21. Брунер Дж.С. Психология познания: За пределами непосредственной информации: Пер. с англ. – М.:Прогресс, 1977.– 412 с.
22. Бундулс Я. Комплекс неполноценности и жизненный стиль // Тайны сознания и бессознательного: Хрестоматия / Сост. К.В. Сельченок. – Мн.: Харвест, 1998. – С. 431—449.
23. Вебер М. Избранное. Образ общества: Пер. с нем. -- М.: Юрист, 1994. – 702 с.
24. Верди Дж. Избранные письма. -- 2-е изд. – Л.: Музыка, 1973. – 352 с.
25. Вернадский В.И. Философские мысли натуралиста. – М.: Наука, 1988. – 519 с.
26. Вилле Р. Теория музыки и математика // Музыка и математика: Беседы о музыке: Сб. ст. – М.: Наука, 1994. – С. 16--45.
27. Вишнякова Н.Ф. Креативная психопедагогика: Монография. Ч. 1. – Мн.: ПК ООО “ПолиБиг”, 1995. – 240 с.
28. Власов В.Г. Стили в искусстве: В 3 т. – СПб.: “Кольна”, 1995. – Т. 1. – 672 с.
29. Воробьев Г. Ищи свой талант. – М.: Молодая гвардия, 1983. – 208 с.
30. Выготский Л.С. Психология искусства. – Мн.: Современное слово, 1998. – 480 с.
31. Гальтон Ф. Наследственность таланта: Законы и последствия: Пер. с англ. – М.: Мысль, 1996. – 271 с.
32. Гартман Н. Эстетика. – М.: Изд-во иностр. лит., 1958. – 692с.
33. Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика: В 4 т. – М.: Искусство,1971. – Т. 3.
34. Герловин И.Л. Исходная парадигма, основы и области практического использования единой теории фундаментального поля: Учебное пособие – Л.: ЛПИ, 1988. – 111 с.
35. Гёте И.-В. Собр. соч.: В 10 т. – М.: Худож. лит., 1979--1980. -- Т. 10: Об искусстве и литературе. – 1980. -- 511 с.
36. Гилберт К., Кун Г. История эстетики. – М.: Изд-во иностр. лит., 1960. – 684 с.
37. Гончаренко Н.В. Гений в искусстве и науке. – М.: Искусство, 1991. – 432 с.
38. Грубер Р.И. Всеобщая история музыки. Ч.1. – М.: Музгиз, 1960. -- 488 с.
39. Дорошевич Э., Конон Вл. Очерки эстетической мысли Белоруссии. – М.: Искусство, 1972. – 320 с.
40. Древнекитайская философия: Собр. текстов: В 2 т. -- М.: Мысль, 1972. — Т. 1. -- 363 с.
41. Дыс Л. Музыкальное мышление как объект исследования // Музыкальное мышление: Сущность. Категории. Аспекты исследования: Сб. ст. / Сост. Л.И. Дыс. – Киев: Муз. Украïна, 1989.
42. Евдокимов Ю., Назайкинский Е. Актуальнейшие проблемы стиля // Советская музыка. – 1983. -- № 8. -- С. 119 – 121.
43. Еременко К.А. Музыка от ледникового периода до века электроники: В 2 кн. – М.: Сов. композитор, 1991. – Кн. 1. -- 319 с.

44. Жмудь Л.Я. Наука, философия и религия в раннем пифагореизме. – СПб.: Алетейя, 1994. – 384 с.
45. Золтан Д. Этос и аффект: История философии музыкальной эстетики. – М.: Наука, 1977. – 372 с.
46. Ирза Н.Д. Музыка и современные представления о художественном пространстве-времени // Музыка: Творчество, исполнение, восприятие: Сб. ст. – М.: МГК им. П. Чайковского, 1992.
47. Искусствознание и психология художественного творчества: Сб. АН СССР. -- М.: Наука, 1988. – 352 с.
48. Каган М.С. Философия культуры. – СПб.: Петрополис, 1996. – 416 с.
49. Кант И. Критика чистого разума. – СПб.: Тайм-аут, 1993. – 477 с.
50. Капра Ф. Дао физики. – СПб.: ОРИС, 1994. – 302 с.
51. Кирнос Д.И. Индивидуальность и творческое мышление. – М., 1992. -- 172 с.
52. Клименко В.В. Как воспитать вундеркинда. – Харьков: Фолио; СПб.: Кристалл, 1996. – 463 с.
53. Коломинский Я.Л. Беседы о тайнах психики. – Мн.: Юнацтва, 1990. – 192 с.
54. Конан У.М. Славянская міфалогія ў кантэксце беларускай культуры // Мастацтва. -- 1997. -- № 6. -- С. 42--45.
55. Корольков Н.А. Эстетика музыки: Пособие для студентов. – Мн.: БУК, 1998. – 185 с.
56. Костюк А.Г. О теории музыкального восприятия // Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования: Сб. ст.– Киев: Муз. Украіна, 1986. – С. 7–17.
57. Кремлев Ю.А. Талант и направление в искусстве // Вопросы теории и эстетики музыки. – Вып. 1. -- М.: Наука, 1962. – С. 3--19.
58. Крюковский Н.И. Логика красоты. – Мн.: Наука и техника, 1965. – 463 с.
59. Крюковский Н.И. Кибернетика и законы красоты: Философский очерк. – Мн.: Изд-во БГУ, 1977. – 256 с.
60. Крюковский Н.И. Основные эстетические категории: Опыт систематизации. – Мн.: Изд-во БГУ, 1974. – 288 с.
61. Ксенакис Я. Беседы // Homo musicus: Альманах музыкальной психологии. – М.: МГК им. П. Чайковского, 1994. – С. 137–155.
62. Культурология: Учеб. для студ. техн. вузов / Под ред. Н.Г. Багдасарьян. – М.: Высшая школа, 1999. – 511 с.
63. Кун Т. Структура научных революций: Пер. с англ. – М.: Прогресс, 1977. – 300 с.
64. Кутырев В.А. Осторожно, творчество! // Вопросы философии. – 1994. -- № 7--8. -- С. 72--81.
65. Ладыгина А.Б., Гринин В.В. Искусство в системе духовных ценностей общества. – М.: Знание, 1986. – 64 с.
66. Лапшин И.И. О музыкальном творчестве // Музыкальная психология: Хрестоматия / Сост. М.С. Старчеус. – М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1992. –

С. 161--171.
67. Лейбин В.М. Психоанализ и философия неофрейдизма. – М.: Политиздат, 1997. – 246 с.
68. Ломброзо Ч. Гениальность и помешательство / Общ. ред. и предисл. Л. П. Гримака. – М.: Республика, 1995. – 398 с.
69. Лосев А. Основной вопрос философии музыки // Советская музыка. – 1990. -- № 12. -- С. 66–69.
70. Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. – М.: Мысль, 1995. – 944 с.
71. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. -- М.: Прогресс, 1992. – 270 с.
72. Луначарский А.В. В мире музыки: Статьи и речи. – М.: Сов. композитор, 1958. – 549 с.
73. Любимова Т.Б. Проблемы социологии музыки Т. Адорно // Вопросы философии. – 1977. -- № 9. -- С. 148–154.
74. Магницкая Е. А. Творческая интерпретация космоса. – М.: Рос. Академия музыки им. Гнесиных, 1996. – 196 с.
75. Мазель Л.А. Вопросы анализа музыки: Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. -- М.: Сов. композитор, 1978. – 352 с.
76. Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения: В 30 т. -- М.: Политиздат, 1955. – Т. 1.-- 699 с.
77. Мартынов В.Ф. Мировая художественная культура: Учебное пособие. – Мн.: ТетраСистемс, 1997. – 320 с.
78. Матюшкин А. Загадки одаренности: Проблемы практической диагностики – М.: Школа-Пресс, 1993. – 128 с.
79. Мдзівані Т.Г., Сергіенка Р.І. Кампазітары Беларусі. – Мінск: Беларусь, 1997. – 400 с.
80. Метнер Н.К. Муза и мода: Защита основ музыкального искусства // Советская музыка. – 1981. -- № 8. -- С. 78 -- 85.
81. Мирошник И.М. Возрастные особенности зрительно-слуховых представлений // Формирование личности: Психолого-педагогические проблемы: Сб. науч. тр. / Под ред. А.В. Петровского. – М.: Изд. АПН СССР, 1989. -- С. 51 -- 60.
82. Михайлов М.К. О понятии стиля в музыке // Вопросы теории и эстетики музыки: Сб. ст. -- Вып. 4. -- М.-Л.: Музгиз, 1965.
83. Михайлов М. К. Стиль в музыке: Исследование. – Л.: Музыка, 1981. – 264 с.
84. Моль А. Социодинамика культуры: Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1973. -- 406 с.
85. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие: Пер. с фр. – М.: Мир, 1966. – 351 с.
86. Моль А., Фукс В., Касслер М. Искусство и ЭВМ. – М.: Мир, 1975. – 556 с.
87. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / Сост. текстов и общ. вступ. ст. В.П. Шестакова. – М.: Музыка, 1966. – 574 с.

88. Музыкальная эстетика стран Востока / Под ред. В.П. Шестакова. – М.: Музыка, 1967. -- 414 с.
89. Музыкальное искусство XX века: Творческий процесс, художественные явления, творческие концепции: Сб. науч. тр. – М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1992. – 208 с.
90. Музыка. Миф. Бытие: Сб. ст. – М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1995. – 149 с.
91. Музычная культура Беларусі: Пошукі і знаходкі: Матэрыялы VII Навук. чытанняў памяці Л.С. Мухарынскай, г. Мінск, 8--10 крас. 1998 г. – Мінск: БДАМ, 1998. – 202 с.
92. Мун Ф. Хаотические колебания: Пер. с англ. – М.: Мир, 1990. – 311 с.
93. Муха А. О социальной природе и направленности музыкально-творческого поиска // Музыкальное искусство и формирование нового человека: Сб. ст. – Киев: Муз. Україна, 1982.
94. Мэй Р. Искусство психологического консультирования. -- М.: Изд. фирма "Класс", 1994. -- 296 с.
95. Назайкинский Е. Музыкальное восприятие как проблема музыкознания // Восприятие музыки: Сб. ст. / Ред.-сост. В.Н. Максимов. – М.: Музыка, 1980. -- С. 9 -- 11.
96. Наумчик В.Н. Воспитание творческой личности: Учебно- методическое пособие. – Мн.: Універсітэцкае, 1998. – 187 с.
97. Недельская М.В. Творческая личность: реальность и социальные перспективы. – Иркутск: Спектр, 1993. – 198 с.
98. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. -- 2-е изд. – М.: Музгиз, 1961. -- 319 с.
99. Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. / Сост., ред. и авт. примеч. К.А. Свасьян; / Пер. с нем. – М.: Мысль, 1990. Т. 1-2.
100. Новиков И., Лукаш В. Эхо Большого взрыва // Наука и жизнь. – 1981. -- № 7. -- С. 4--8.
101. Ноосфера и художественное творчество: Сб. ст. – М.: Наука, 1991. – 280 с.
102. Овчинников В.Ф. Творческая личность в системе русской культуры: Учебное пособие. – Калининград: Изд-во Калинингр. ун-та, 1994. – 88 с.
103. Озеров В.Ю. Проблемы массовой музыкальной культуры в современной зарубежной музыкально-педагогической теории и практике. – М.: ГМПИ, 1987. – 51 с.
104. Панкевич Г. Проблемы анализа пространственно-временной организации музыки // Музыкальное искусство и наука: Сб. ст. / Ред. – сост. Е.В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1978. – Вып. 3. -- С. 124--144.
105. Панпурин В.П. Внутренний мир личности и искусство: К определению сущностной природы искусства. – Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1990. – 212 с.
106. Пекелис В. Кибернетическая смесь. – М.: Знание, 1973. – 240 с.
107. Петрушин В.И. Музыкальная психология: Учебное пособие для студ. и преподавателей. – М.: Гуманит.-изд. центр ВЛАДОС, 1997. – 384 с.

108. Пономарев Я.А. Психология творчества и педагогика. – М.: Педагогика, 1976. – 280 с.
109. Прибрам К. Языки мозга: Экспериментальные парадоксы и принципы нейропсихологии:Пер. с англ.–М.: Прогресс, 1975.–464 с.
110. Пригожин И., Стенгерс И. Время, хаос, квант. – М.: Прогресс, 1994. – 266 с.
111. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. – М.: Прогресс, 1986. – 431 с.
112. Психология индивидуальных различий: Тексты / Под ред. Ю.Б. Гиппенрейтер, В.Я. Романова. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. – 320 с.
113. Психология масс: Хрестоматия. – Самара: Изд. дом Бахрах, 1998. – 592 с.
114. Психология творчества: Общая, дифференциальная, прикладная / Под ред. докт. психол. наук Я.А. Пономарева. -- М.: Наука, 1990. -- 223 с.
115. Розет И.М. Психология фантазии: Экспериментально-теоретическое исследование внутренних закономерностей продуктивной умственной деятельности. – Мн.: Изд-во БГУ, 1977. – 312 с.
116. Роллан Р. Жизни великих людей: Жизнь Бетховена; Жизнь Микеланджело; Жизнь Толстого / Пер. с фр. под ред. Б. Песиса. – Мн.: Выш. шк., 1986. – 335 с.
117. Рубинштейн С. Л. Проблемы общей психологии. – М.: Педагогика, 1973. – 424 с.
118. Салеев В.А. Современная эстетика Белоруссии. – Мн.: Выш. шк., 1979. – 224 с.
119. Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М.: Политиздат, 1991. – 366 с.
120. Сергіенка Р.І. Беларускі музычны авангард на рубяжы апошніх дзесяцігоддзяў XX ст.: Гукавышынная арганізацыя і сучасныя віды кампазіцыйнай тэхнікі // Музычная культура Беларусі: Дыялог часоў: Матэрыялы VI Навуковых чытанняў памяці Л.С. Мухарынскай, г. Мінск, 4 крас. 1997 г. – Мінск: БДАМ, 1997. – С. 143--150.
121. Смагін А.І. Асаблівасці інфармацыйнага забеспячэння студэнтаў ФЗН па музыкатэрапіі // Выкарыстанне інавацыйных тэхналогій у арганізацыі дыстанцыйнага навучання студэнтаў-завочнікаў: Матэрыялы навук.- метад. канф., Мінск, 2--3 лютага 1998 г. / Бел. ун-т культуры. — Мн.: БУК, 1998. -- С. 157 -- 162.
122. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества. – М.: Музыка, 1992. – 230 с.
123. Сорокин П.А. Главные тенденции нашего времени / Пер. с англ. и предисл. Т.С. Васильевой -- М.: Институт социологии РАН, 1993. – 195 с.
124. Сорокин П.А. Социологические теории современности. – М.: АН СССР, Ин-т научной информации, 1992. – 194 с.
125. Сорокин П.А. Человек. Цивилизация. Общество. – М.: Политиздат, 1992. – 543 с.

126. Сохор А. Музыка как вид искусства. -- 2-е изд. -- М.: Музыка, 1970. – 192 с.

127. Сохор А. Стиль, метод, направление: К определению понятий // Вопросы теории и эстетики музыки: Сб. науч. тр. – М.: Музыка, 1965. -- С. 3--15.

128. Социология молодежи /Под ред. В.Т. Лисовского.– М.: Ин-т молодежи, 1995. – Кн. 3. -- 130 с.

129. Стаховіч Т.В. Кібернетычнае мадэляванне творчага працэсу // Весці Бел. дзярж. пед. універсітэта ім. М. Танка. -- 1997. -- № 3. -- С. 28--30.

130. Степанцова Н.И. Творческий процесс -- деятельность или озарение? // Асновы мастацтва. – 1998. -- № 1. -- С. 3--30.

131. 106 философов: жизнь, судьба, учение: В 2 т. – Симферополь: Таврия, 1995. -- Т. 1—2.

132. Тайны сознания и бессознательного: Хрестоматия / Сост. К.В. Сельченок. – Минск: Харвест, 1998. – 496 с.

133. Тарасов Г.С. Музыкальная потребность, музыкальные способности, музыкальное восприятие // Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования: Сб. ст. – Киев: Муз. Україна, 1986. -- С. 56--69.

134. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. – М.-Л.: Изд-во Академии пед. наук, 1947. – 335 с.

135. Теплов Б.М. Способности и одаренность // Психология индивидуальных различий: Тексты. – М.: Изд-во МГУ, 1982. – С. 129–138.

136. Тертерян А. Спасти большое искусство // Советская музыка. – 1988. -- № 7. – С. 15--18.

137. Тойнби А. Постижение истории: Сборник / Пер. с англ. Е.Д. Жаркова. – М.: Прогресс, 1996. – 607 с.

138. Трубецкой Е.Н. Смысл жизни. – М.: Республика, 1994. – 432 с.

139. Тэйлор Ч.А. Физика музыкальных звуков. – М.: Легкая индустрия, 1976. -- 184 с.

140. Тэн И. Философия и искусство / Под. ред. А.М. Микиши; вступ. ст. П.С. Гуревича. -- М.: Республика, 1996. – 351 с.

141. Федосова Э. Категории пространства и времени в музыкальном анализе // Пространство и время в музыке: Сб. науч. тр. – М.: Музыка, 1992. -- С. 8--31.

142. Федотова В.Г. Практическое и духовное освоение действительности. – М.: Наука, 1991. – 133 с.

143. Философия и музыка: Диалог противоположностей? / Под общ. ред. М.С. Уварова. – СПб.-Тирасполь: Изд-во Приднестровского ун-та, 1993. – 300 с.

144. Фихте И. Собрание сочинений: В 2-х т. – СПб.: Мифрил, 1993. – Т. 2. -- 798 с.

145. Фрейд З. Сновидения: Избр. лекции. – Алма-Ата: Наука, 1990.– 191 с.

146. Фромм Э. Человек для себя / Пер. с англ. и послесл. Л.А. Чернышевой. – Мн.: Коллегиум, 1992. -- 253 с.

147. Хокинг С. От большого взрыва до черных дыр: Краткая история

времени: Пер. с англ. – М.: Мир, 1990. – 166 с.
148. Холопова В.Н., Чигарева Е.К. Альфред Шнитке. – М.: Сов. композитор, 1990. – 350 с.
149. Хрестоматия по психологии: Учебное пособие / Под ред. проф. А.В. Петровского. Сост. и авт. вводных очерков канд. психол. наук В.В. Мироненко. – М.: Просвещение, 1977. -- 527 с.
150. Худяков Н. Цифровая сэмплделия // Музыкальная газета. -- 1999. -- № 35. -- С. 6.
151. Чередниченко Т.В. Музыка в истории культуры: Курс лекций. Вып. 1-2. – Долгопрудный: Аллегро-Пресс, 1991. – Вып. 2. – 175 с.
152. Чередниченко Т.В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики: К анализу методологических парадоксов науки о музыке. -- М.: Музыка, 1989. – 223 с.
153. Чернов А. К спорам о современной музыке: Статьи, выступления, заметки. – М.: Сов. композитор, 1972. – 120 с.
154. Четвериков В.И. Душа – чувство мира: Эволюция понятий пространства, многомерия, гармонии и реальности. Ч. 1.– Мн.: Изд-во АН РБ, 1998. – 216 с.
155. Чижевский А.Л. Земное эхо солнечных бурь. – М.: Мысль, 1976. – 367 с.
156. Шеллинг Ф. В. Философия искусства. – М.: Мысль, 1966. -- 280 с.
157. Шестаков В.П. От этоса к аффекту: История музыкальной эстетики от античности до XVIII в. – М.: Музыка, 1975. – 351 с.
158. Шипов Г.И. Теория физического вакуума. – М.: Изд-во Центр, 1993. – 362 с.
159. Ширшов И.Е. Динамика культуры.– Мн.: Изд-во БГУ, 1980. – 110 с.
160. Шнеерсон Г. Сериализм и алеаторика – “тождество противоположностей” // Советская музыка. — 1971. -- № 1. -- С. 106 –117.
161. Шопенгауэр А. Афоризмы и максимы.– Л.:ЛГУ,1991.–287 с.
162. Шпенглер О. Закат Европы / Вступ. ст. и комм. проф. Г.В. Драча при участии Т.В. Веселой и В.Е. Котляровой. – Ростов н/Д: Изд-во Феникс, 1998. – 640 с.
163. Штокхаузен К. Структуры и время переживания // Homo musicus’ 95: Альманах музыкальной психологии. – М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1995. – С. 76 -- 94.
164. Шулицкий Б.Г. Мадэализм – концепция мировоззрения III тысячелетия: Заметки по поводу модернизации физической теории. – Мн.: ООО “Виноград”, 1997. – 176 с.
165. Юхвидин П.А. Мировая художественная культура: От истоков до XVII века. – М.: Интерпракс, 1995. – 288 с.
166. Яконюк Н.П. Народно-инструментальная музыкальная культура письменной традиции в Беларуси: опыт системного анализа. – Мн.: БГУК, 2001. – 269 с.
167. Bartholomew W. T. Acoustics of Music. Englewood Cliffs. -- N.-Y.: Prentice-Hall, 1942. -- 245 p.

168. Finkelstein S. How music expresses Ideas. – N.-Y.: International publ., 1970. – 142 p.
169. Gowan J.C. Some new thoughts on the development of creativity // Journal of creative behaviour. – 1977. -- Vol. 11, No 2. -- P. 87--92.
170. Jamie J. The music of the spheres: Music, science and the Natural Order of the Universe. – N.-Y.: Grove Press, 1993. -- 263 p.
171. Khatena J. Gifted: Challenge and response for education. – Itasca (Illinois): Peacock, 1992. – 564 p.
172. Mitchell D. The language of modern music. – London: Faber, 1976. – 185 p.
173. Munro Th. Evolution in the Art & Other Theories of Culture History. -- Cleverland, 1963. – 692 p.
174. Rowan-Robinson M. Cosmology. – Oxford: Univ. Press, 1977. – 158 p.
175. Stroh W.M. Zur Soziologie der elektronischen Musik. -- Zurich, 1975. – 214 s.
176. Taylor C.W. How many types of giftedness can your program tolerate? // Journal of creative behaviour . – 1978.-- Vol. 12, No 1. -- P. 39 -- 51.
177. Torrance E. P., Hall L.K. Assessing the further research of creative potential // Journal of creative behaviour. -- 1980. -- Vol. 14, No 1. -- P. 1 -- 19.
178. Zuckerkandl V. Sound and symbol, music and the external word. – Princeton, N.Y.: Princeton Univ. Press, 1969. – 399 p.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Научное издание

ШУМСКАЯ Ирина Михайловна

МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО
КАК СОЦИОКУЛЬТУРНОЕ ЯВЛЕНИЕ

Монография

Подписано в печать 10.01.2006.
Формат 60x84 1/16. Бумага офсетная.
Отпечатано на ризографе. Гарнитура «Таймс».
Усл. печ. л. -----. Уч.-изд. л. ---
Тираж 100. Заказ ______

Издатель и полиграфическое исполнение:
Белорусский национальный технический университет
ЛИ № 2330/0131627 от 01.04.2004.
220013, Минск, проспект Независимости, 65.